

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós-graduação em Comunicação Social

Pedro Rena Todeschi

**Na estranha ordem geométrica de tudo:  
As máquinas do Brasil**

Belo Horizonte  
2022

Pedro Rena Todeschi

**Na estranha ordem geométrica de tudo:  
As máquinas do Brasil**

**Versão final**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

**Orientador:**

Prof. Dr. César Guimarães

Belo Horizonte  
2022

301.16      Todeschi, Pedro Rena.  
T637n      Na estranha ordem geométrica de tudo [manuscrito] : as  
2022      máquinas do Brasil / Pedro Rena Todeschi. - 2022.  
305 f. : il.  
Orientador: César Geraldo Guimarães.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.  
Inclui bibliografia.

1. Comunicação – Teses. 2. Literatura comparada – Teses. 3. Literatura brasileira - Teses. 4. Cinema brasileiro – Tese. I. Guimarães, César Geraldo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

### FOLHA DE APROVAÇÃO

"NA ESTRANHA ORDEM GEOMÉTRICA DE TUDO: AS MÁQUINAS DO BRASIL"

PEDRO RENA TODESCHI

Dissertação aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Prof. César Geraldo Guimarães - Orientador  
DCM/FAFICH/UFMG

Prof. Roberto Alexandre do Carmo Said  
FALE/UFMG

Prof. Eduardo Antônio de Jesus  
DCM/FAFICH/UFMG

Belo Horizonte, 30 de setembro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Cesar Geraldo Guimaraes, Professor do Magistério Superior**, em 06/10/2022, às 09:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Alexandre do Carmo Said, Professor do Magistério Superior**, em 06/10/2022, às 11:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Antonio de Jesus, Professor Titular-Livre Magistério Superior**, em 18/10/2022, às 11:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1745260** e o código CRC **60BA9C5C**.

*Para Débora*

*Em memória de Maria Blandina (1932 — 2011)*

## AGRADECIMENTOS

Ao longo de sua vida, Arthur Bispo do Rosário (1911 — 1989) se propôs a tarefa de esboçar o mundo. Tramando um paciente labirinto de linhas, bordou diversas imagens no seu *Manto de apresentação*, se preparando para se apresentar no dia do Juízo Final. No avesso do manto, ele escreveu o nome próprio de diversas pessoas que atravessaram a sua vida, como se pudesse salvá-las, através da escrita, do esquecimento (fig. 1). Gostaria, agora, de apresentar todos aqueles e aquelas que conviveram comigo ao longo da minha vida e da pesquisa. Esta dissertação é inseparável das conversas diárias com vocês. Carrego vocês comigo, em toda parte, como Bispo carregava consigo aqueles nomes em seu manto, que era um abrigo para o seu corpo. Vocês habitam em mim. Levo vocês comigo, todos os dias, e agradeço:

Ao César, meu orientador, que embarcou comigo em toda a aventura que foi escrever esta dissertação. Agradeço a toda a sua inteligência e sensibilidade na abertura que teve diante de minhas propostas. A sua orientação foi fundamental para que eu conseguisse organizar minhas ideias e realizar esta pesquisa da forma como a apresento aqui.

A Natacha, minha mãe, minha maior fonte de inspiração neste mundo. Agradeço a toda a sua presença, atenção e carinho ao longo de toda a minha vida. Admiro a potência do seu pensamento e a força do seu engajamento político, que formaram minha visão de mundo.

*Eu preparo uma dissertação que minha mãe se reconheça.*

Ao Silvio, meu pai, por toda a sua gentileza, generosidade, afetividade, pelo grande acolhimento que você me deu ao longo de toda a escrita da dissertação. Por todas as nossas conversas diárias, por sua escuta atenta e suas percepções sensíveis e precisas diante do que eu te contava. Por todo amor que compartilhamos no dia a dia.

A Débora, minha namorada, por todo o amor e companheirismo, pela escuta generosa em nossas longas conversas ao longo do processo de escrita. Sua presença foi fundamental para que essa aventura fosse feita com enorme paixão e vitalidade.

A Rute, minha madrastra, por todas as nossas construções de narrativas diárias. Já posso dizer que você é uma segunda mãe para mim. Por todos os momentos alegres pelos quais passamos em meio a estes tempos difíceis.

Aos membros banca final: Roberto Said e Eduardo de Jesus, professores que deram contribuições fundamentais para esta pesquisa, seja nas aulas ou na banca de qualificação. A Cláudia Mesquita, por ter conduzido o Seminário de Projeto com tanta dedicação e inteligência. Sua leitura delicada e suas contribuições foram decisivas para a estruturação da minha pesquisa.

A Roberta Veiga, pela leitura final do projeto no Seminário, por todas as indicações generosas que você fez, que acrescentaram em muito na dissertação.

Ao Sérgio Alcides, pela orientação atenciosa da minha monografia, momento em que as ideias desta pesquisa surgiram.

Aos professoras/es com quem fiz disciplinas ao longo do mestrado que contribuíram generosamente com a minha pesquisa em comentários aos trabalhos finais e nas apresentações em seminários: Ângela Marques, Márcia Arbex, Anita Leandro, Pedro Aspahan, Clarisse Alvarenga, Gustavo Ribeiro, André Brasil (estes dois últimos também participaram de forma importante para a pesquisa na minha banca da monografia). Aos professores que me receberam em disciplinas remotas ao longo da pandemia: Maurício Lissovsky (*em memória*), Cezar Migliorin, Eduardo Sterzi e Mateus Araújo.

Ao Alemar Rena, meu tio, por nossas conversas diárias ao longo da pesquisa, por todas as trocas musicais, literárias, cinematográficas. Aprendo muito com você todos os dias, desde sempre.

Ao André Elias, meu irmão escolhido, pela nossa amizade que já está fazendo quase duas décadas. A sua presença na minha vida foi decisiva em diversos aspectos: musicais, literários, afetivos. Agradeço a leitura atenta e os comentários precisos que você fez do texto para a banca de qualificação.

A Gabriela Abdalla, minha irmã de coração, por toda companhia ao longo desses anos. A convivência com você transformou minha visão sobre a música, assim como sobre a vida. Admiro toda a sua inteligência, humor, sabedoria. Agradeço pela ajuda que você me deu nas questões de gráficas da dissertação. Agradeço pela nossa interlocução cotidiana sobre os filmes, os livros, as músicas e a política.

Ao Urik Paiva, por toda nossa amizade e parceria no projeto *Surrealpolitik*. Por todas as nossas trocas diárias. Sempre aprendo muito com você e com suas proliferas referências. Pela leitura e revisão do texto que foram fundamentais na época do Seminário de Projeto.

Ao Pedro Brito, amigo de quase uma década, que tanto admiro. Por toda a sua generosidade, sempre atento e interessado em escutar e abrigar minhas ideias. Suas considerações foram fundamentais para a pesquisa e também para a vida. Com você aprendo muito sobre a fotografia. Pela leitura detalhada e pelos comentários pertinentes que você fez do primeiro projeto da dissertação.

Ao João Rabelo, pela leitura generosa e revisão final do texto. Por todas as trocas sempre muito inspiradas e cheias de poesia ao longo desse ano. Pela nossa venturosa amizade.



Aos amigos e amigas queridos/as e inspiradores, com quem mantive grande interlocução ao longo da pesquisa: Luiz Fortini, Augusto Barros, Laura Godoy, Carina S. Gonçalves, Ferdinando Oliveira, Marina Baltazar, Fernanda Dusse, Carolina Anglada, Anna Cunha, Aiano Bemfica, Cristiano Araújo, Leo Branco, Julia Baumfeld, Mariana Machado, Eduardo Hargreaves, Sabrina Sedlmayer, Anna Karina, Zinho Araújo, Carla Maia, Rafael Cosenza, Fabiana Campos, Luís Flores, Larissa Muniz, Carolina Junqueira, Nina Flecha, Carlos Teixeira, Sarah James, Henrique Gualtieri, Julia Baumfeld, entre outros (as).

A minha nova e querida família: Raquel, Cláudia, Gladys e Theo.

A Ana Luísa Coimbra e Fábio Rodrigues Filho, por todas as nossas conversas diárias quando o projeto inicial desta dissertação estava sendo elaborado. Por toda escuta, leitura e pelos comentários preciosos que vocês fizeram naquela época. Pelo nosso encontro, que se tramou entre Maria Bethânia e Miles Davis.

Aos colegas de mestrado e doutorado que participaram comigo do Seminário de Pesquisa e fizeram contribuições generosas para minha dissertação: Glaura Cardoso, Leo Câmara, Letícia Bispo, Leandro Lopes, Rafael Mello, Tatiana Carvalho, Fábio Carvalho, Pabline Santana.

Agradeço ao Leo Passos pela generosa ajuda que ele me deu na produção gráfica da impressão da dissertação.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais Fapemig pela bolsa de pesquisa concedida.

Ao colegiado e aos funcionários do PPGCOM ao longo do mestrado, em nome de Bruno Leal e Elaine Martins, que se disponibilizaram a tirar dúvidas e em ajudar em todos os momentos.



**Figura 1:** Manto de apresentação.

**Fonte:** Manto de apresentação (s/d) do artista Arthur Bispo do Rosário.  
Fotografia do Museu Bispo do Rosário.

*Abrir os olhos.  
Abri-los  
como da primeira vez  
— e a primeira vez  
é sempre.*

Orides Fontela

*Pela minha parte fechei os olhos  
e deixei-me ir à ventura.*

Machado de Assis

## RESUMO

Elegendo como vértice da pesquisa a imagem-conceitual da “máquina do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade, bem como a “poética do olhar” cifrada em sua obra, a dissertação — em um gesto comparativo — busca compreender as novas aparições e configurações da “máquina do mundo” nos domínios contemporâneos do cinema, da literatura e das artes visuais. Valendo-nos de três imagens-conceituais que se desdobram da “máquina do mundo” — a *máquina*, a *noite* e o *tempo presente*, extraídas da poética drummondiana —, procuramos demonstrar como as obras comentadas confrontam os mecanismos atuais de dominação no Brasil (o extrativismo, a exploração do trabalho, o imperialismo do Google), assim como inventam formas de resistência subjetiva apreendidas nas vidas ordinárias do sujeitos, em mínimos gestos que interrompem a “máquina do mundo”. Para tanto, passamos por algumas obras de artistas visuais e escritores que abordaram as novas “máquinas do mundo” (como Laura Vinci, Rosângela Rennó, Eduardo Hargreaves e Nuno Ramos; Ricardo Aleixo, Marília Garcia e Veronica Stigger) e nos detivemos especialmente no estudo de três filmes brasileiros: *Erosões* (2012), de Oswaldo Teixeira; *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans; e *Nunca é noite no mapa* (2016), de Ernesto Carvalho.

Palavras-chave: Máquina do mundo; literatura comparada; artes visuais; cinema brasileiro.

## ABSTRACT

Establishing as the research's apex the conceptual-image of the "machine of the world", conceived by Carlos Drummond de Andrade, alongside the "poetic of gaze" encrypted in his work, this dissertation – in a comparative gesture – aims to comprehend the new displays and configurations of the "machine of the world" throughout the contemporary domains of cinema, literature and visual arts. By employing the three conceptual-images that unfold from the "machine of the world" – the *machine*, the *night* and the *present time*, drawn out from Drummond's poetics –, we seek to demonstrate how the commented works tackle Brazil's current domination mechanisms (extractivism, labor exploitation, Google's imperialism), as well as invent methods for subjective resistance picked up from the ordinary lives of common people, through minimal gestures that cut off the "machine of the world". Hence, we examine a few works from visual artist and writers who address the new "machines of the word" (e.g. Laura Vinci, Rosângela Rennó, Eduardo Hargreaves and Nuno Ramos; Ricardo Aleixo, Marília Garcia and Veronica Stigger) and we pay special attention to the study of three Brazilian movies: Oswaldo Teixeira's *Erosões* (2012), Affonso Uchôa and João Dumans' *Arábia* (2017), and Ernesto Carvalho's *Nunca é noite no mapa* (2016).

Key words: Machine of the world; comparative literature; visual arts; Brazilian cinema.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 — Manto de apresentação — p. 9
- Figura 2 — Conexão oceânica — p. 17
- Figura 3 — Levantes — p. 19
- Figura 4 — A vida faz sentido — p. 21
- Figura 5 — O sentido do trabalho — p. 23
- Figura 6 — Força vital — p. 25
- Figura 7 — Máquina do Mundo — p. 30
- Figura 8 — A máquina do golpe — p. 32
- Figura 9 — Re-existir numa máquina — p. 33
- Figura 10 — Centelha que não se apaga nunca — p. 35
- Figura 11 — Não só para dominares a técnica, mas também para descobrires — p.37
- Figura 12 — Tarefa de estar junto — p. 38
- Figura 13 — Cinema da poesia — p. 41
- Figura 14 — Aquarelas do Brasil — p. 44
- Figura 15 — Montagem: máquina de corte e costura — p. 46
- Figura 16 — Máquinas do Brasil — p. 48
- Figura 17 — Máquinas do mundo — p. 53
- Figura 18 — A máquina do mundo (1901-2021) — p. 57
- Figura 19 — Mãos dadas — p. 65
- Figura 20 — Braços cruzados — p. 84
- Figura 21 — Modernização conservadora (I) — p. 85
- Figura 22 — Viramundo — p. 87
- Figura 23 — Modernização conservadora (II) — p. 90
- Figura 24 — Epifania negativa — p. 91
- Figura 25 — Modernização conservadora (III) — p. 93
- Figura 26 — Estranha ordem geométrica (I) — p. 94
- Figura 27 — Máquina-Kafka — p. 95
- Figura 28 — Estranha ordem geométrica (II) — p. 98
- Figura 29 — Máquinas inúteis (I) — p. 100
- Figura 30 — Máquinas inúteis (II) — p. 101
- Figura 31 — Estranha ordem geométrica (III) — p. 102
- Figura 32 — Disposição disciplinar dos corpos em fila — p. 103
- Figura 33 — Dinamitar a cidade-máquina — p. 104
- Figura 34 — Corpo-máquina — p. 108
- Figura 35 — Vitor recita E agora, José? — p. 111
- Figura 36 — Atravessar a noite — p. 119
- Figura 37 — Máquinas do mundo — p. 126
- Figura 38 — Ver o intolerável — p. 130

- Figura 39 — Estranhas simultaneidades — p. 139
- Figura 40 — Urubus — p. 144
- Figura 41 — Abrir os olhos; fechá-los — p. 151
- Figura 42 — Lanterna mágica — p. 155
- Figura 43 — Os ombros suportam (e constroem) o mundo — p. 160
- Figura 44 — Chaplin: o maquinista, o homem do povo — p. 174
- Figura 45 — Certa penumbra — p. 178
- Figura 46 — Força de fusão: silêncio para Goeldi — p. 180
- Figura 47 — Força de fusão: Junco — p. 181
- Figura 48 — Modernismo, pessimismo — p. 183
- Figura 49 — Morte das casas — p. 186
- Figura 50 — Imagem de satélite — p. 187
- Figura 51 — Olha, repara, ausculta — p. 189
- Figura 52 — As novas bandeiras do Brasil — p. 192
- Figura 53 — Os corpos e as escavadeiras — p. 193
- Figura 54 — O carro como cápsula da sociedade — p. 194
- Figura 55 — A bandeira e os carros em chamas — p. 195
- Figura 56 — Navios do extrativismo — p. 196
- Figura 57 — Trem-monstro — p. 198
- Figura 58 — Minimíssimos grãos — p. 199
- Figura 59 — Comunhão — p. 201
- Figura 60 — Dormentes — p. 203
- Figura 61 — Do destino ninguém foge — p. 205
- Figura 62 — Entrada proibida — p. 207
- Figura 63 — Escala do humano diante da máquina — p. 208
- Figura 64 — Retratos em movimento — p. 210
- Figura 65 — Imagens das fábricas — p. 212
- Figura 66 — No meio do caminho — p. 215
- Figura 67 — As retinas já tão fatigadas — p. 218
- Figura 68 — Diário íntimo — p. 219
- Figura 69 — Fotografia e catástrofe — p. 221
- Figura 70 — Lama — p. 223
- Figura 71 — Mineração — p. 225
- Figura 72 — Subsolo, satélite — p. 226
- Figura 73 — Globo invertido — p. 227
- Figura 74 — Silêncio, vazio — p. 228
- Figura 75 — O maquinista — p. 232
- Figura 76 — Máquinas de escrever — p. 233
- Figura 77 — Retorno da figura do operário no cinema brasileiro contemporâneo — p. 234
- Figura 78 — Juventude em marcha — p. 241
- Figura 79 — Fábrica vista da janela — p. 244
- Figura 80 — Colapso de Cristiano — p. 245

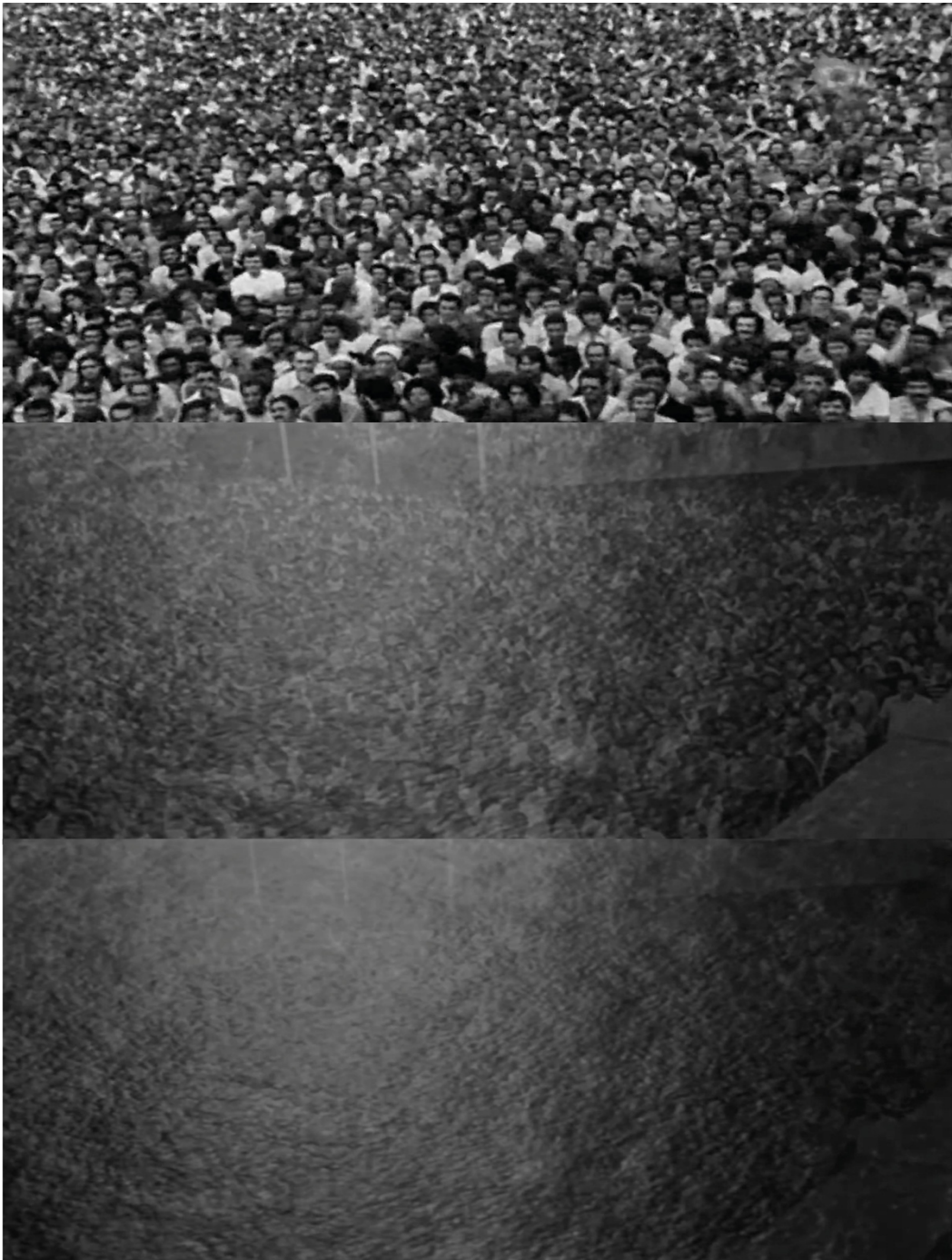
- Figura 81 — Objetos do trabalho — p. 248
- Figura 82 — Arábia — p. 250
- Figura 83 — Prisão e liberdade — p. 251
- Figura 84 — Ponto de vista distanciado — p. 253
- Figura 85 — Fantasma do trabalhador — p. 256
- Figura 86 — Interrupção no tempo do trabalho — p. 258
- Figura 87 — Diários — p. 259
- Figura 88 — Escrita e máquina — p. 263
- Figura 89 — Ana se aproxima de Cristiano — p. 266
- Figura 90 — É noite, sinto que é noite — p. 269
- Figura 91 — Nunca é noite no mapa — p. 273
- Figura 92 — O mapa é imparcial — p. 276
- Figura 93 — Viaturas da nova cidade — p. 278
- Figura 94 — Jesus vem, prepara-te — p. 279
- Figura 95 — Violência da hipervisibilidade — p. 280
- Figura 96 — Mapa noturno — p. 283
- Figura 97 — Entrelaçamentos — p. 292



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	
Conexão oceânica	18
Força vital	25
Centelha que não se apaga nunca	34
Procura do método	38
Histórias do (não) ver	43
<b>1. MÁQUINAS DO MUNDO</b>	<b>52</b>
<b>1.1 Poética do olhar</b>	<b>60</b>
1.1.1 O olhar é um pensamento	68
1.1.2 Imagem poética	71
<b>1.2 Máquina</b>	<b>74</b>
1.2.1 Modernização conservadora	82
1.2.2 Estranha ordem geométrica	93
<b>1.3 Noite</b>	<b>111</b>
1.3.1 Dissolução	117
1.3.2 Amor	122
<b>1.4 Tempo presente</b>	<b>128</b>
1.4.1 Estranhas simultaneidades	137
1.4.2 Espectros do futuro	140
<b>2. MÁQUINAS DE VER</b>	<b>145</b>
<b>2.1 Olha, repara, ausculta</b>	<b>152</b>
2.1.1 Lanterna mágica	153
2.1.1 Escrever como uma câmera	156
2.1.2 Fotografia	166
2.1.3 Cinema	171
2.1.4 Artes visuais	176
<b>3. MÁQUINAS DO BRASIL</b>	<b>189</b>
<b>3.1 Mínimos gestos</b>	<b>195</b>
3.1.1 Comunhão	196
3.1.2 Erosões	202
<b>3.2 Máquinas de escrever</b>	<b>225</b>
3.2.1 <i>Arábia</i>	231
3.2.2 Diário íntimo	237
3.2.3 Precursores	253
<b>3.3 É noite, sinto que é noite</b>	<b>267</b>
3.3.1 Nunca é noite no mapa	269
3.3.2 É noite no mapa	280
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>286</b>

## INTRODUÇÃO



**Figura 2:** Conexão oceânica.

**Fonte:** Teaser I da Mostra 68 e depois. Edição: Pedro Rena. Frames dos filme *ABC da greve* (1991), de Leon Hirszman, e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha.

## I Conexão oceânica

*A infinita interconexão de todas as coisas.  
É a aproximação do ser lançado no real, em que tudo é  
excesso, porque não há nada que não seja inteiramente  
entranhado de tudo, onde as coisas não estão separadas  
hierarquicamente, portanto algo atravessa tudo que é.*

José Miguel Wisnik

Foi no Cine Humberto Mauro. Antes de cada sessão começar, depois das notas fortes tocadas no piano, seguidas pelos golpes agitados dos instrumentos de sopro, escutávamos a voz de Edu Lobo cantar: “Mas o tempo muda e do temporal/ Surge o vento bravo, o vento bravo./ Como um sangue novo/ Como um grito no ar/ Correnteza de rio/ Que não vai se acalmar.” Nas imagens, a multidão se tornava oceano.<sup>1</sup> *ABC da greve* se fundia com *Terra em transe* (fig. 2).<sup>2</sup>

Eram filmes que apresentavam tempestades, levantes, revoltas, resistências. Vivíamos um tempo sombrio. O ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva acabara de ser preso injustamente pela Lava Jato; o impostor Michel Temer estava no poder; o país estava paralisado por conta da greve dos caminhoneiros; o bolsonarismo e os discursos de ressentimento e ódio se amplificavam a cada dia. Neste contexto, entre os dias 30 de maio e 3 de junho de 2018, reunimos 40 pensadores/as e cineastas para discutirmos juntos o legado dos 50 anos de Maio de 68. A mostra, intitulada *68 e depois*, organizada por mim e Natacha Rena, fazia um percurso das revoltas que eclodiram na França em 1968, passando pela resistência tropicalista e a ditadura no Brasil, até chegar nas manifestações de 2013, nos levantes recentes dos secundaristas brasileiros e no Golpe de 2016, que depôs violentamente a presidenta Dilma Rousseff do governo.

Naqueles cinco dias, nos propomos *a tarefa de estar junto*. Guiados pela necessidade do encontro, refletimos juntos sobre esse período circunscrito em 50 anos, entre a história violenta da repressão e a construção incessante da resistência. Se o vento é bravo, o fundo do ar é vermelho:

A pessoa que lhe diz “o fundo do ar é vermelho” sem dúvida dá a entender que uma tempestade — uma tempestade “vermelha”, comunista — vai se erguer e sublevar tudo, carregar tudo. [...] os levantes pressupõem uma solidariedade bastante profunda

<sup>1</sup> Teaser II da Mostra *68 e depois*. Montagem: Pedro Rena. Música: “Vento bravo” (1973), Edu Lobo. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=ip\\_Q3Md4l8g&ab\\_channel=PedroRena](https://www.youtube.com/watch?v=ip_Q3Md4l8g&ab_channel=PedroRena). Acesso em: 06 de janeiro de 2022.

<sup>2</sup> *ABC da greve* (1991), de Leon Hirszman, e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha.

que conecta os sujeitos com seus lutos e seus desejos, mas que também faz os próprios tempos se fundirem por imagens interpostas.<sup>3</sup>



**Figura 3:** Levantes.

**Fonte:** Teaser II da Mostra 68 e depois. Edição: Pedro Rena. Frames dos filme *O fundo do ar é vermelho* (1977), de Chris Marker, e *Escolas em luta* (2017), de Eduardo Consonni, Rodrigo T. Marques, Tiago Tambelli.

<sup>3</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. 2017, p. 290.

O livro *Levantes* (2017), de Georges Didi-Huberman, era uma referência para a concepção da mostra. Em primeiro lugar, porque, como na Exposição do pensador francês, reunimos e colocamos lado a lado filmes que abordavam levantes e resistências. Em segundo lugar, pelo gesto de *montagem*, pelo ato da curadoria que colocava imagens de épocas diferentes em justaposição e, também, contraposição: no contraste, por exemplo, que se dava ao assistirmos imagens de revoltas de estudantes de classe média na França em 1968 ao lado dos levantes dos secundaristas em São Paulo em 2016. Se tratavam de montagens que conectavam e criavam fricções entre diversos tempos e espaços (fig. 3).

Era um momento em que precisávamos nos conectar uns com os outros, reunir forças, fazer o luto do país que víamos desaparecer, mas também vislumbrar possibilidades de recomeço. Tentávamos buscar nas revoltas do passado fontes para a compreensão do presente e para construção da resistência no futuro. A música da outra vinheta da mostra, composta por Alemar Rena, se chamava *Requiem* (2018) e nos devolvia, no presente, um discurso de Fidel Castro pronunciado em 1979: “*hablo en nombre de aquellos a los que se les ha negado el derecho a la vida y la dignidad humana.*”<sup>4</sup> A música era um *réquiem* em homenagem ao líder comunista que morrera um ano e meio antes do evento e, ao mesmo tempo, um *réquiem* pelo Brasil que observávamos, abruptamente, desaparecer. Um país que se via, naquele momento, tomado por forças reacionárias, na iminência da eleição de um presidente genocida. Fazíamos o luto pelo país que nas primeiras décadas do século XXI havia saído do mapa da fome. Um país em que as políticas de inclusão dos governos petistas haviam reduzido drasticamente a desigualdade e a miséria; colocado os jovens na universidade através das políticas afirmativas e das cotas; emancipado as mulheres através do Bolsa Família. Um país em que o povo conquistara, aos poucos, o direito à vida e à dignidade. No debate de encerramento da mostra, comentando o filme *Escolas em luta* (2017),<sup>5</sup> Moara Saboia, primeira presidenta negra da UNE e atual vereadora na cidade de Contagem (MG), esboçava uma análise do tempo que estava por vir:

A gente vai viver um período de austeridade e de exclusão da classe trabalhadora muito grande, porque um povo que está muito sofrido, que não tem trabalho, não tem alimentação adequada, que não tem educação, ele também tem muita dificuldade de lutar, porque ele tem que lutar pra sobreviver. E a gente está começando a chegar nesse limite onde as pessoas vão ter que se dedicar novamente à luta pela sobrevivência, porque eu acho que todo esse processo [das ocupações] é possível porque a gente tem uma juventude que pôde ser jovem. Uma juventude negra, pobre, que podia ser jovem, que podia só estudar, porque a mãe tinha bolsa família e conseguia colocar

<sup>4</sup> CASTRO, Fidel. “Falo em nome daqueles a que se negaram o direito à vida e à dignidade humana”, tradução nossa. “Teaser I - Mostra *68 e depois*”. Montagem: Pedro Rena. Música: “Requiem” (2017), LowMonotone. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xCqJ5EuBX6U>. Acesso em: 06 janeiro de 2022.

<sup>5</sup> Dirigido por Eduardo Consonni, Rodrigo T. Marques, Tiago Tambelli.

comida em casa. A gente vai voltar a ter uma juventude que não pode ser jovem, um povo trabalhador que só é trabalhador e não consegue mais nada.<sup>6</sup>

O trabalho de luto que fazíamos, no entanto, não era para constatar resignadamente a perda; mas, ao contrário, era uma forma que encontrávamos de fazer com que a vida continuasse, com que o mundo prosseguisse.



**Figura 4:** A vida faz sentido.

**Fonte:** Frame do filme *No intenso agora* (2017), de João Moreira Salles.

Um ano antes de a mostra começar, Ilana Feldman escreveu um post no *facebook* (em maio de 2017) comentando o filme *No intenso agora* (2017), de João Moreira Salles, que daria início aos nossos encontros em maio de 2018: “Talvez não haja nada mais importante e revolucionário do que ser capaz de fazer o luto [...] das ilusões perdidas e de um projeto de país. Pois sem a efetividade do luto, pessoal, público e político, nada mais se pode inventar e colocar

<sup>6</sup> SABOIA, Moara. “*Escolas em Luta* - Debate com Bruna Helena, Moara Saboia e Clarisse Alvarenga”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=afBYypjEjvE&t=1755s>. Acesso em: 23 de julho de 2018.

no lugar.”<sup>7</sup> No debate após a exibição do filme, João Salles citava um poema de Carlos Drummond de Andrade, convocado para refletirmos sobre as imagens que tínhamos acabado de ver (fig. 4).

E o vento vinha de Minas:

Em algum momento a vida faz sentido, ou o sentido te é dado, você encontra sentido em estar vivo, depois você perde, e você não sabe mais o que fazer [...] E isso é o que me interessava: o que vem depois do desalento? Já que estou em Minas Gerais, pra mim é um pouco a “máquina do mundo” do Drummond. Você está andando, a máquina se abre, nesse momento você não tem dúvida de porque você está vivo. Você tem uma conexão com algo que é infinitamente maior do que você. E que no momento das insurreições de rua, é a humanidade, é o seu colega do lado, você tem uma conexão oceânica com as pessoas, você não é mais só você, você e todos os outros, você se sente agente da história, as possibilidades se abrem. E isso acaba, isso fecha. A máquina do mundo, como mostra o Drummond, fecha, e você se vê sozinho, na estrada pedregosa de Minas, tendo que viver com a memória daquilo. E é aí que se estabelece a dificuldade. Na França falou-se inclusive de uma epidemia de suicídios. Isso me interessava, mas [o filme] não é sobre 68, é sobre a intensidade e a perda dela.<sup>8</sup>

O poema de Drummond entreabria a mostra. O significante “máquina” aparecia para indicar a conexão entre as pessoas, que, juntas, faziam uma insurreição. A própria mostra funcionava como uma máquina, pois conectava imagens, palavras, pessoas, gestos. Cada filme, cada palestra, se agenciava com os outros, criando combinações e tensões, semelhanças e diferenças. O mundo também aparecia conectado: o que acontecia na França reverberava no que observávamos no Brasil. A partir dos anos de 1960, o processo de globalização e mundialização se intensificava. O que acontecia nas avenidas parisienses repercutia nas estradas do interior de Minas. A máquina se abria, a história entrava em transe.<sup>9</sup>

No primeiro dia do seminário, João Salles falava sobre o sentido da vida e sobre a “máquina do mundo”. Dois dias depois, Luiz Dulci comparava os filmes *Abc da greve* (1991), de Leon Hirszman, com *Arábia* (2017), de João Dumans e Affonso Uchôa (este último que também estava presente no debate), falando sobre o sentido do trabalho e sobre a relação dos trabalhadores com a máquina (fig. 5). Em seu comentário, Luiz Dulci fazia uma homenagem ao ex-presidente Lula, rememorando o tempo em que ambos participaram das greves do ABC

<sup>7</sup> FELDMAN, Ilana. Post *facebook*, 1º de maio de 2017.

<sup>8</sup> SALLES, João Moreira. “João Moreira Salles comenta sobre *No Intenso Agora - Mostra 68 e Depois*”. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=mEvi\\_GhKSxw](https://www.youtube.com/watch?v=mEvi_GhKSxw). Acesso em: 06 de janeiro de 2022.

<sup>9</sup> Concordamos com a crítica que alguns pesquisadores, como por exemplo Cezar Migliorin (2018), fazem ao gesto do cineasta de “domesticar” os acontecimentos políticos e sociais do século XX, como também na abordagem derrotista que João Salles propõe do evento histórico. No entanto, a discussão em torno do filme na mostra e a citação do poema “A máquina do mundo” ocupam um lugar central para a elaboração e a origem do projeto desta pesquisa.

Paulista. Dulci atualizava o legado das greves e da história do movimento trabalhista para refletir sobre o contexto atual dos trabalhadores no Brasil.



**Figura 5:** O sentido do trabalho.

**Fonte:** Frames dos filme *ABC da greve* (1991), de Leon Hirszman, e *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans.



Neste trecho a seguir, vemos como a rememoração do passado era um método de análise do presente:

Tem uma questão clássica que pra mim sempre foi muito importante — a contracultura dava muita importância à essa questão, com outro vocabulário mas dava — que é a questão do sentido do trabalho pra pessoa, que é um conceito que se usava de alienação do trabalho — a perda do sentido do trabalho pra quem o realiza — ou, a possibilidade de que o trabalho seja também um espaço de expressão, e não só de execução de tarefas. [...] Pro movimento sindical da nossa época [em 1979], porque eu fui sindicalista nessa época, [a questão] não estava pautada dessa maneira. As questões das condições do trabalho não era o principal; era estabilidade no emprego, salário, direito de organização por local de trabalho, não era tanto o sentido do trabalho em si mesmo. [...] [No *ABC da Greve* havia] uma relação com a máquina que não é uma relação de expressão.<sup>10</sup>

A falta de sentido, o suicídio e o “desgosto de viver” apareciam em diversos filmes da mostra: para além do suicídio de Elisa Gonçalves, mãe de João Salles, o suicídio de Torquato Neto. Em *Retratos de identificação* (2014), o suicídio político de Dora, militante da luta armada sufocada e exilada pela ditadura brasileira. No filme *O bravo guerreiro* (1968), o suicídio ficcional do deputado Miguel Horta. Em *Morrer aos 30* (1982), uma homenagem ao amigo Michel Recanati, que cometeu suicídio no desalento pós-Maio de 1968. Em outro debate da mostra, no entanto, a música de Negro Leo ressoava: “Não morrer numa máquina/ re-existir numa máquina”.<sup>11</sup> Como diria Drummond, atento às resistências e aos gestos mínimos da vida:

Não a morte, contudo.

Mas a vida: captada em sua forma irreduzível. [...] vida que aspiramos como paz no cansaço (não a morte), vida mínima, essencial: um início, um sono.<sup>12</sup>

No Brasil do governo Bolsonaro está instalado um Estado genocida que extermina a população negra com a sua necropolítica. Quando Kathlen Romeu foi assassinada pelo polícia do Rio de Janeiro enquanto estava grávida, Thiago Amparo escreveu: “Parem as máquinas, pois Kathlen Romeu é assassinada. [...] Toda morte é política, porque fomos nós, a pólis, que produzimos o governo da morte. Que o incendiemos. Parem a grande máquina do mundo, pois

<sup>10</sup> DULCI, Luiz. “Luiz Dulci comenta *Arábia e ABC da Greve - Mostra 68 e Depois*”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SRkcuKv83gA>. Acesso em: 06 de janeiro de 2022.

<sup>11</sup> LEO, Negro. “Action Lekking A” (2017), clipe dirigido por Gregorio Gananian. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DXxRdqgmUss>. Acesso: 12 de janeiro de 2022.

<sup>12</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Vida menor”, *A rosa do povo*. [1945]. 2015, p. 129.

Optamos por colocar na citação o nome do poema e o livro em que ele está presente, indicando também, entre colchetes, a data da publicação original, para que o leitor tenha a referência da época em que os livros foram lançados originalmente. Adotamos essa notação da data da publicação original em colchetes nos demais livros citados ao longo da dissertação. O ano fora do parêntese indica a edição que estamos.

Kathlen não sorri mais.”<sup>13</sup> Amparo utiliza a expressão “a grande máquina do mundo” para se referir aos mecanismos de extermínio da população negra no Brasil. No entanto, ele escreve que está interessado em construir uma força de reexistência: “Eu me recuso a me tornar um cronista do luto: quero vasculhar bem no fundo da nossa dor à procura de força para construir-mos, juntos, um mundo onde Kathlens possam existir e bem viver.”

## II Força vital



**Figura 6:** Força vital.

**Fonte:** Fotografia de Augusto Barros na Mostra *68 e depois* (2018).

No começo da minha graduação na Faculdade de Letras da UFMG, me matriculei em uma disciplina sobre Teatro do Absurdo com a professora Leda Maria Martins. Nas aulas, Leda nos falava sobre a ausência de sentido da vida no mundo no pós-Guerra; nos falava sobre a desesperança, ou sobre a espera por aquilo que nunca chegaria. Nas peças analisadas, Leda

<sup>13</sup> AMPARO, Thiago. “Parem a máquina, Kathlen está morta”. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/thiago-amparo/2021/06/pare-a-maquina-kathlen-e-morta.shtml>. Acesso em: 16 de agosto de 2022.

comentava sobre a encenação da repetição dos dias, marcados pelo sufoco, pelo aprisionamento. E, no entanto, Leda dizia, Samuel Beckett *ainda assim escrevia*.

Durante o primeiro ano da pandemia, escrevi uma carta para Leda relembro essas aulas, comparando o que discutíamos naquela época com o período que estávamos vivendo na pandemia, em 2020, assim como o debate sobre Torquato Neto na Mostra *68 e depois*, em que ela leu um texto ainda inédito de Glauber Rocha sobre o poeta piauiense (fig. 6). No dia seguinte ao envio da carta, recebi uma resposta de Leda por e-mail, em que ela me enviava seu número me pedindo para lhe telefonar. Conversamos, então, ao longo de meia hora. Ela me disse que a angústia que vivíamos era enorme, mas que precisávamos nos conectar a uma “força vital”, a um movimento que nos mantivesse vivos, apesar de todas as catástrofes. Para Leda, o tempo histórico não é linear, catastrófico e unívoco, mas espiralar, com suas inúmeras idas e vindas. Na leitura do texto na mostra, uma luz nos iluminava em meio a toda escuridão. A vida vibrava na voz de Leda. Ela convocava Machado de Assis para falar sobre a complexa temporalidade daquele momento histórico em que vivíamos e sobre a importância de se afirmar uma *presença presente*:

Eu diria que é uma instigação, como muita gente já falou do Benjamin, eu vou chamar Machado de Assis: o presente emerge sobre o passado que ressignifica e contingencia, tanto o presente quanto o passado. Este, sempre imperfeito por sua potência de emergência, que também é constitutivo do presente, que o experimenta tanto pelas lentes do retrovisor, quanto pelas retinas da presença presente. A cada dia, reinaugurada essa presença presente, a cada dia reinaugurada na constância das nossas atuais angústias e sobressaltos.<sup>14</sup>

É interessante notar que no livro *Verdade tropical*, Caetano Veloso comenta a admiração de Torquato Neto por Drummond (“Torquato adorava Drummond e suas poesias eram francamente drummondianas”),<sup>15</sup> poeta que é citado em alguns poemas do letrista piauiense, como em “*Let’s play that*”, gravada por Jards Macalé (1972), que faz referência ao “Poema de sete faces” (1930): “quando eu nasci/ um anjo louco muito louco/ veio ler a minha mão [...] era um anjo muito louco, torto”, ou na música “Todo dia é dia D”, em que Gilberto Gil canta “há urubus no telhado”. Torquato incorporava a linhagem do “outro modernismo” de Drummond, um modernismo *gauche*, no coração Tropicalismo, que, pela parte de Caetano, na sua vertente hegemônica, buscava na Antropofagia de Oswald de Andrade sua principal referência. A própria presença de Torquato no Tropicalismo se fazia por vias tortas, se recusando, como dizia Leda

<sup>14</sup> MARTINS, Leda Maria. “Torquato Neto - Debate com Gustavo S. Ribeiro e Leda Maria Martins”. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=OVG8d-Mg\\_9M](https://www.youtube.com/watch?v=OVG8d-Mg_9M). Acesso em: 06 de julho de 2022.

<sup>15</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. [1997]. 2017, p. 157.

Martins no debate, em transformar suas obras em *commodities* da Indústria Cultural. Assim como Drummond se recusava a seguir os dogmas dos movimentos políticos de esquerda que homogeneizavam o pensamento nos anos 1940, deixando pouco espaço para as liberdades individuais, Torquato se recusava a seguir as normas do movimento Tropicalista, em direção à sua mercantilização.

Os anjos reaparecem em uma canção de Caetano Veloso, de 2021: “Anjos tronchos”. A música faz referência ao “anjo torto” de Drummond e também, por vias tortas, ao “anjo muito louco” de Torquato. Agora, se trata dos “anjos tronchos do Vale do Silício/ Desses que vivem no escuro em plena luz.” Um ano antes do centenário do modernismo, Caetano fazia uma citação do poema iniciático de Drummond para se referir ao mundo digital, aquele dominado pelos algoritmos (“Agora a minha história é um denso algoritmo”), ao mundo das novas tecnologias da internet e das redes sociais. Caetano convoca Drummond, portanto, para refletir sobre as maquinações contemporâneas do mundo. Os anjos também estavam presentes na música “Os outros românticos” (1989), fazendo referência ao filme de Wim Wenders e à filosofia de Antonio Cicero: “Anjos sobrem Berlim/ o mundo desde um fim/ e no entanto era um sim/ foi e era, e é, e será sim”. Nesta música também estava presente o signo da escuridão (“Eram os outros românticos, no escuro/ cultuavam outra idade média situada no futuro”), indício de uma época marcado por um tempo sombrio, em que Caetano tematizava, segundo Guilherme Wisnik, o “eclipsamento das utopias surgidas no ambiente literário e contracultural dos anos 1960”.<sup>16</sup> Era a época dos “fins”: fim da arte, da história, do comunismo soviético. Apesar da entrevisão do fim, da percepção de um Juízo Final (“seus apocalipses mais totais”), Caetano afirmava insistentemente um “sim”, enunciando sua força vital diante do fim do mundo. Na música “Anjos tronchos” afirmação dá lugar à uma hesitação, entre *o talvez e o se*: “nem sim nem não/ sim, nem não”.

As reflexões sobre as novas maquinações do mundo, relacionadas às tecnologias digitais, aos algoritmos e a um mundo imerso em sua escuridão estão presentes no livro *A nova idade das trevas: A tecnologia e o fim do futuro* (2018), de James Bridle: “Ao longo do último século, a aceleração tecnológica transformou nosso planeta, nossa sociedade e nós mesmos, mas não conseguiu transformar o entendimento que temos dessas coisas”.<sup>17</sup> No final do século XX, na música citada acima, Caetano cantava a nossa incompreensão diante da obtusidade do mundo da era das redes: “Sendo incapazes de acompanhar/ [...] As mil teorias da economia”). A “interconexão radical” do mundo contemporâneo é analisada por Bridle: “Sempre estivemos

<sup>16</sup> WISNIK, Guilherme. *Lançar mundos no mundo*. 2022, p. 10.

<sup>17</sup> BRIDLE, James. *A nova idade das trevas*. 2019, p. 10.

conectados [...]. O que muda na rede é que essa conexão fica visível e inegável. A todo momento nos deparamos com a interconexão radical entre as coisas e nós”.<sup>18</sup>

José Miguel Wisnik falava da visão de Clarice Lispector (1960) de uma “máquina do mundo” atravessada por uma “infinita interconexão de todas as coisas”, João Salles falava da “máquina do mundo” de Drummond (1949), associada às insurreições com sua “conexão oceânica”. Essas leituras estão atentas ao modo como esses escritores (e pensadores) compreendiam o mundo como um todo interconectado, como uma visão de mundo em que percebia que as coisas do mundo estão interligadas entre si. No poema de Drummond coexistem duas concepções dessa “máquina do mundo”: de um lado, a visão metafísica de um todo cósmico, em que tudo está interconectado através de vínculos dos sujeitos com o cosmos; de outro, a visão histórica de uma máquina capitalista, em que a conexão está submetida à produtividade que visa o lucro e a mercadoria.

Com a intensificação da maquinação tecnológica no nosso tempo presente, essa conectividade se introjeta no modelo de funcionamento do capitalismo tardio e das redes digitais, em que estamos conectados 24/7 em função de uma produtividade ininterrupta, de uma mobilização total dos sentidos, de uma saturação de imagens e sons. Diante desta hiperconectividade contemporânea, Peter Pál Pelbart (2016) defende os momentos de “desconexão”, que são as interrupções do tempo da exploração da “máquina do mundo”, marcado pelos gestos críticos de “parar a máquina”. São esses momentos que nos interessa em analisar nas imagens do presente, momentos em que os sujeitos, através das maquinações artísticas, criam resistências subjetivas diante dos mecanismos de dominação do mundo. Em diversas palestras proferidas durante a pandemia do Coronavírus, Peter Pál Pelbart utiliza o termo “máquina do mundo” para se referir aos rumos que estamos tomando neste momento enquanto humanidade. Ele se pergunta se devemos deixar a máquina do mundo continuar girando, ou se agora é a hora de deixá-la parada: “A flecha do tempo, já zigzagueante desde o início do século XX, e ainda mais neste milênio, espatifou-se de vez contra a Covid-19, este momento em que a *máquina do mundo* parou.”<sup>19</sup> Pelbart retoma uma série de autores que sustentam que o progresso envelheceu e agora o nosso horizonte de expectativa diante do futuro é negativo. Com o Antropoceno, assistiríamos ao fim do futuro, numa espécie de presente sem porvir. Viveríamos em uma época em que foram perdidos os vínculos e a crença neste mundo. Observamos como a expressão “a máquina do

<sup>18</sup> BRIDLE, James. *A nova idade das trevas*. 2019, p. 13.

<sup>19</sup> PELBART, Peter Pál. “Tempos de Deleuze”. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sLmJ-PmV7V8Y>. Min 1:11:10. Acesso em: 17 de janeiro 2021.

mundo” está presente no debate contemporâneo seja no campo do jornalismo e do direito (como no texto de Thiago Amparo), ou no discurso filosófico (como nas palestras de Pelbart).

Para James Bridle, a tecnologia contemporânea na era das nuvens (como canta Caetano: “Que é que pode ser salvação?! Que nuvem se nem espaço há?”) funciona “através de máquinas opacas e código inescrutável, assim como distanciamento físico e construtos jurídicos”.<sup>20</sup> Para Bridle, com o avanço tecnológico no ocidente, “aquilo que se pensava iluminar o mundo, na prática, o escurece”.<sup>21</sup> As “trevas” sobre as quais Bridle escreve, não são “trevas literais, tampouco representam ausência ou oclusão do conhecimento”, mas é a “aparente incapacidade de enxergar com clareza o que está à nossa frente e agir de forma significativa [...] e, reconhecendo essas trevas, buscar novas maneiras de ver sob outra luz.”<sup>22</sup> E a “explicação total do mundo”, a oferta de um conhecimento ilimitado, é oferecido a Drummond pela “máquina do mundo” quando a “treva mais estrita já pousara”. Aceitando a noite, no entanto, como lemos no poema “Dissolução” do início de *Claro enigma* (1951), Drummond buscar enxergar as novas “povoações que surgem do vácuo”, começando a ver sob outra luz, ou se adaptando sua visão àqueles que, como o anjo torto, “vivem nas sombras”.

Na mesma mesa de debate sobre Torquato Neto na Mostra *68 e depois* também estava presente o professor Gustavo Silveira Ribeiro, que era um dos orientadores da pesquisa de iniciação científica que originou a mostra. Conheci o poema “A máquina do mundo” em uma aula de Gustavo sobre o livro *Junco* (2011), de Nuno Ramos, em que o artista plástico citava o poema de Drummond, transformando, melancolicamente, os últimos dois versos “*tudo se perdeu, bateu/ na trave*”:

*olha  
repara  
ausculta*

*essa riqueza sobrando a toda pérola  
essa ciência sublime e formidável  
mas hermética*

*essa total explicação da vida  
— tudo se perdeu, bateu  
na trave.<sup>23</sup>*

Discutíamos, nessa aula, as relações entre a vida e a morte, a criação e a destruição, as metamorfoses e as fusões. Era uma disciplina sobre as relações entre literatura e filosofia. Um

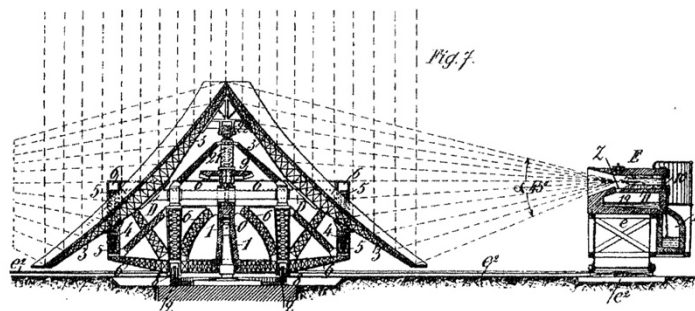
<sup>20</sup> BRIDLE, James. *A nova idade das trevas*. 2019, p. 17.

<sup>21</sup> BRIDLE. *A nova idade das trevas*, p. 19.

<sup>22</sup> BRIDLE. *A nova idade das trevas*, p. 20.

<sup>23</sup> RAMOS, Nuno. *Junco*. 2011, p. 110, grifos do autor.

ano depois, Gustavo me chamou para participar de uma iniciação científica sobre imagens de violência no cinema brasileiro contemporâneo, chamada *Narrativas da violência: O Brasil de perto e de dentro*.<sup>24</sup> Junto com Frederico Canuto e Simone Cortesão, fizemos um grupo de estudo para estudarmos livros como *Levantes* (2017), de Didi-Huberman, *A imagem pode matar?* (2009), de Marie-José Mondzain, *Aos meus amigos: Crise e insurreição* (2016), do Comitê Invisível. Debatíamos filmes como *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchôa, e *No intenso agora* (2017), de João Moreira Salles. No começo de 2018 propus aos coordenadores do grupo que fizéssemos uma mostra com seminário para debatermos junto aos cineastas e pesquisadores, que se tornaria a *Mostra 68 e depois*. Um dos filmes que exibimos foi *Lígia* (2017), de Nuno Ramos, em que o artista se apropria das imagens do Jornal Nacional que narraram o Impeachment de Dilma Rousseff. As sílabas dos locutores foram mixadas fazendo com que cantassem a música *Lígia* (1974), de Chico Buarque, criando uma conexão entre o tempo presente com a ditadura. A montagem era maquina, e o Jornal, uma máquina do golpe.



**Figura 7:** Máquina do Mundo.

Fonte: Imagem retirada do catálogo da mostra *Máquina do Mundo* (2018), no *Doc's Kingdom* de Lisboa.

Nessa época, em 2018, eu mantinha uma interlocução com a pesquisadora Patrícia Mourão. Enviei para ela as descobertas que estava encontrando ao redor da “máquina do mundo”, entre João Salles e Nuno Ramos. Surpresa, ela me escreveu contando que estava fazendo, justamente naquele momento, uma curadoria sobre “A máquina do mundo” no *Doc's Kingdom* em Lisboa (fig. 7). No texto curatorial da mostra, Patrícia — condensando questões que também são caras à nossa pesquisa — escrevia:

<sup>24</sup> Site da pesquisa *Narrativas da violência*: <https://narrativasdaviolencia.wordpress.com>. Acesso em: 11 de janeiro de 2022.

“Olha, repara, ausculta”, diz a máquina do mundo ao viajante quando se encontram na estrada. Mas depois de vislumbrar a utopia do progresso, o viajante repele a máquina e, avaliando o que perdera, segue vagaroso o seu caminho, de mãos pensas. Com Drummond de Andrade, na sua releitura desenganada da máquina do mundo de Camões (1572), queremos voltar à estrada daquele encontro para investigar as possibilidades e dilemas que se colocam hoje à máquina do cinema face à maquinaria global, belicosa, extrativista e exploratória, cuja única regra é não revelar sua mecânica nem seus códigos de funcionamento.<sup>25</sup>

Conversamos também sobre as palestras de José Miguel Wisnik sobre “A máquina do mundo”, no Instituto Moreira Salles, com reflexões que seriam publicadas, alguns meses depois, no livro *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração* (2018). Parecia um momento epifânico em que a minha própria máquina do mundo se abria. Decidi que escreveria minha monografia, orientada por Sérgio Alcides, como um livre ensaio sobre comparações entre este poema e filmes contemporâneos, como *No intenso agora*, *Arábia*, *Lígia*, *O processo*, *Action Lekking A* (fig. 8 e 9).<sup>26</sup> Nestas comparações, havia um desejo de compreender a política brasileira contemporânea a partir das maquinações drummondianas. De um lado, vemos os *mecanismos* do Golpe de 2016<sup>27</sup> da extrema direita: o filme de João Salles faz referência a Junho de 2013; o de Affonso Uchôa e João Dumans à condição precária dos trabalhadores no Brasil governado por Temer; o de Nuno Ramos às engrenagens midiáticas que tramaram o Impeachment; o de Maria Augusta Ramos<sup>28</sup> a maquinaria judiciária por trás do afastamento da Presidente Dilma. Do outro lado, nestes filmes vemos também *maquinações* de resistência, seja no gesto de compreensão do momento político, ou naquele de intervenção e denúncia dos estados da exploração política e social. Ao mesmo tempo em que essas imagens retratam o fim de uma era, também vislumbram as possibilidades de resistência diante deste sistema. A *máquina* era o termo que articulava as imagens.

<sup>25</sup> Disponível em: <https://www.docskingdom.org/pt/arquivo/anoaano/programa2018.html>. Acesso em: 12 de junho de 2022. A cineasta Maria Augusta Ramos estava presente na mostra.

<sup>26</sup> *No intenso agora* (2017), de João Salles; *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans; *Lígia* (2017), de Nuno Ramos; *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos; *Action Lekking A* (2017), de Negro Leo e Gregorio Gananian.

<sup>27</sup> Notamos, como um sintoma da época, que a série sobre a Operação Lava Jato carrega no título um termo próximo à semântica da “máquina”: *O mecanismo* (José Padilha, 2018). Trata-se de uma série que, segundo uma palestra de José Miguel Wisnik, usa das fake news, pois faz parte de “relatos que não se comprometem com a veracidade e transformam a realidade em ficção a seu bel-prazer sem deixar de estar pretendendo da realidade. Não posso deixar de falar nesse caso de séries como *O mecanismo*.” O título do último episódio da primeira temporada da série é “Juízo Final”.

<sup>28</sup> Para Dorrit Harazim, os filmes anteriores de Maria Augusta Ramos, *Justiça* (2004) e *Juízo* (2008), “parecem expor o mecanismo de uma mesma máquina de moer. E são competentes por mostrarem, de forma seca, a relação do indivíduo com a instituição — no caso, o sistema judiciário brasileiro.”

HARAZIM, Dorrit. “Foco distanciado”. 2007. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/foco-distanciado/>. Acesso em: 02 de agosto de 2022.

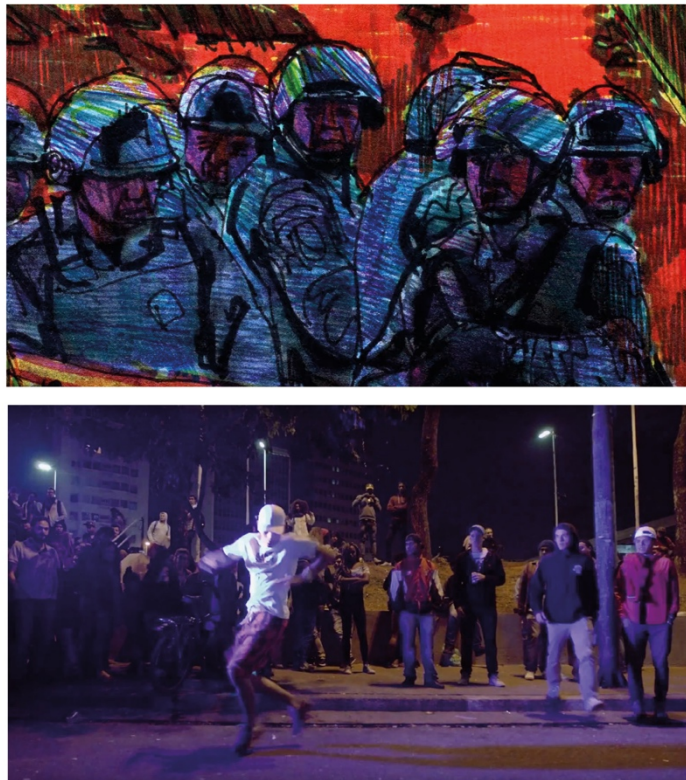




**Figura 8:** A máquina do golpe.

**Fonte:** Flyer da série *O mecanismo* (2018), de José Padilha; frames dos filmes *Lígia* (2017), de Nuno Ramos, e *O processo* (2017), de Maria Augusta Ramos.

No manifesto de seu disco *Action Lekking*, Negro Leo escrevia que “esse estar *lek* tem relação com um período q estamos vendo ruir, outra sensibilidade”.<sup>29</sup> Os *leks* são os sujeitos a que Moara Saboia se referia no debate sobre o filme *Escolas em luta* (2017): os *jovens que puderam ser jovens* nos governos petistas. São os jovens que ocuparam as ruas noturnas das cidades, com seus corpos, seus desejos, suas alegrias e suas rebeldias — suas forças vitais.



**Figura 9:** Re-existir numa máquina.

**Fonte:** Frame do filme *bárbara balaclava* (2016), de Thiago Martins Melo, e do clipe *Action Lekking A* (2017), de Negro Leo, dirigido por Gregório Gananian.

<sup>29</sup> Mantemos a grafia do texto como aparecia no site do disco no Bandcamp. Disponível em: <https://negro-leo.bandcamp.com/album/action-lekking>. Acesso em: 20 de agosto de 2021.

### III

#### Centelha que não se apaga nunca

*Levantávamos cedo. O dia começava mesmo muito cedo. Quando? Não sei... com o alvorecer; e terminava cedo também. Talvez o suficiente para ver como a lua apareceria esta noite e conferir nossos pontos de orientação no céu.*

Maria Blandina

No meio do processo de escrita, naquele intenso agora, encontrei alguns textos que minha avó Maria Blandina havia escrito na década de 1960 contando sobre suas experiências como professora na Fazenda do Rosário, em Ibitiré, no interior de Minas, ao lado da pedagoga russa Helena Antipoff (fig. 10). Em 1968, Blandina escreveu o seguinte sobre este encontro: “Uma convivência de 15 anos, muito dos quais, em quartos, lado a lado, de onde eu ouvia, a qualquer hora da noite, em que acordasse, o barulhinho suave de batidas de teclas de uma máquina de escrever.”<sup>30</sup> Em meio ao desamparo, ao desespero e à falta de sentido daquele momento político que vivíamos em 2018, o encontro com tais palavras, que eu nunca havia lido antes, passados sete anos da morte de Blandina, me reconectou com uma “força vital”, com um motivo para seguir adiante. A máquina de escrever era uma força de reexistência diante da máquina do mundo. Apesar de tudo, *escrevemos*.

Na sobrevivência da escrita, aquelas palavras me atingiam no presente, como um lampejo, centelha, revelação — o sentido da existência me foi dado. A escrita da monografia, que se dirigia aos filmes e ao poema, se entrelaçava naquele momento com uma elaboração do luto. A escrita era uma presentificação da força vital. O luto pessoal se conectava ao luto político, como dizia o texto de Ilana Feldman. O filme de João Salles era sobre o luto da mãe, assim como luto político. Drummond escreveu a “máquina do mundo” durante o luto da perda de sua mãe, que havia morrido um ano antes, e também como um trabalho de luto pelos ideais socialistas perdidos no tempo. Continuando a pesquisa, encontrei então um poema de Drummond sobre Helena Antipoff. O poeta, que tanto falava da perda e do desencanto, agora falava sobre “o caminho de paz para o futuro”: “E essa pastora magra, quase um sopro, uma folha talvez (ou uma *centelha* que não se apaga nunca?) vai pensando outras formas de abrir, no chão pedrento,

<sup>30</sup> BLANDINA, Maria. “Uma escola científica chamada Helena Antipoff”. 1968.

o caminho de paz para o futuro.”<sup>31</sup> A palavra *centelha* — como lampejo que não se apaga — também aparece na clássica passagem da “Pequena história da fotografia” (1931), de Walter Benjamin, em que o filósofo escreve sobre o futuro a que aponta uma fotografia: “A necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena *centelha* do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos”.<sup>32</sup>



**Figura 10:** Centelha que não se apaga nunca.

**Fonte:** Maria Blandina com seus alunos na Fazenda do Rosário. Autoria desconhecida, provavelmente de José Goés, capturada entre os anos 1950 e 1960, de acordo com os pesquisadores do Centro Helena Antipoff.

A experiência da escrita e do luto, naquele momento, estava relacionada também com o contato com uma fotografia de Blandina durante uma de suas aulas na Fazenda do Rosário, junto com seus alunos, como é o título de uma de suas crônicas sobre a educação de crianças: “Tarefa de estar junto” (1989). Naquele instante em que encontrei a imagem, eu habitava o transe do tempo. Aquela experiência me lembrava o texto de Roland Barthes, *A câmara clara*

<sup>31</sup> ANDRADE, Carlos Drummond. “A casa de Helena”. 1974. Disponível em: <http://www.fenapesta-lozzi.org.br/noticias/poema-de-carlos-drummond-de-andrade-em-homenagem-a-helena-antipoff>. Acesso em: 06 janeiro de 2022, grifo nosso.

<sup>32</sup> BENJAMIN, Walter. “A pequena história da fotografia”. [1931] 1987, p. 94, *grifo nosso*.

(1980), em que o filósofo francês narrava o luto de sua mãe e a força de sua presentificação através das fotografias: “Sozinho no apartamento em que ela há pouco tinha morrido, eu ia assim olhando sob a lâmpada, uma a uma, essas fotos de minha mãe, pouco a pouco remontando com ela o tempo, procurando a verdade da face que eu tinha amado. E a descobri.”<sup>33</sup>

Naquela fotografia — no *superorganismo* que era a Fazenda do Rosário — o sentido da vida se materializava no encontro singular, nos gestos pedagógicos únicos, na experiência sensível de descobrir o mundo junto às crianças. No cenário envolto pela natureza, pelas árvores, pelo céu e pelas montanhas, Blandina fazia um *mínimo gesto*,<sup>34</sup> apontando o dedo que direcionava o olhar das crianças para algo que estava para além da cerca. Como escreve Giorgio Agamben, em “O Dia do Juízo”, acerca da relação entre fotografia e o gesto “ínfimo e cotidiano”: “graças à objetiva fotográfica, o gesto agora aparece carregado com o peso de uma vida inteira; aquela atitude irrelevante [...] compendia e resume em si o sentido de toda uma existência”.<sup>35</sup>

A cidade de Ibirité era o cenário onde a atividade mineradora iria se instalar no futuro. Na época em que a fotografia foi capturada, o mundo vivia o tempo das revoluções sociais e culturais ao redor de Maio de 68. A imagem apreende, por outro lado, uma pequena cena pedagógica que acontecia no interior de Minas Gerais. A sabedoria de Helena Antipoff, constituída no início do século XX na Europa (ao lado de Henri Bergson, Jean Piaget), depois na Rússia após a Revolução de 1917, se transmitia em uma “cidadezinha qualquer” brasileira.

Depois da experiência de trabalho com Helena Antipoff, Blandina criou, nos anos 1970, seu próprio Centro Psicopedagógico em Belo Horizonte, chamado Escola Sensorial. No pequeno *manifesto* da escola, ela se dirige aos pequenos: “Não só para dominares a técnica, mas também e sobretudo para descobrires a Ternura” (fig. 11). No final do texto, lemos: “Sabemos que a máquina pode transformar o mundo. Mas porque também sabemos que só o homem que pode transformar o homem é que estamos aqui, defendendo a Criança, na sua essência, no seu conteúdo afetivo e cognitivo, nas suas perspectivas de futuro.”

<sup>33</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara*. [1980] 2017, p. 77.

<sup>34</sup> A expressão é de Fernand Deligny.

<sup>35</sup> AGAMBEN, Giorgio. “O Dia do Juízo”. [2005]. 2007, p. 28.



**Figura 11:** Não só para dominares a técnica, mas também para descobrires a Ternura.  
**Fonte:** Fotografia minha de um quadro com duas imagens provavelmente de José Goés, ca. 1950, na Fazenda do Rosário, que estão no acervo do Centro Helena Antipoff na Biblioteca Central da UFMG.

#### IV Procura do método



**Figura 12:** Tarefa de estar junto.

**Fonte:** Fotografia minhas de sessões que no organizei no 1) Circuito forumdoc.ufmg praça da Ocupação Vitória (2015); 2) no Cineclube Fafich no Auditório Sônia Viegas (2015); 3) no Cineclube debaixo do Viaduto Santa Tereza (2015).

Esta pesquisa assume o ponto de vista de um espectador e curador do cinema brasileiro contemporâneo. Na minha trajetória como estudante e pesquisador, que se iniciou em 2014, participei de diversas mostras e festivais de cinema como aluno de oficinas (*Mostra Cine BH, Mostra de Tiradentes*); como crítico (*Indie, FestCurtas*); como júri de estudante (*Semana de cinema, RJ*); como curador (*Circuito forumdoc.ufmg, Cineclube Fafich, Mostra 68 e depois, CineCipó, Poéticas da Experiência*). Minha formação acadêmica se forjou, portanto, no interior dos espaços de exposições coletivas de filmes, em que a “tarefa de estar junto” se entrelaçava com a “tarefa de ver junto” (fig. 12). O gesto de organizar curadorias das imagens ao lado de colegas e amigos era paralelo com os eventos em que as assistíamos juntos. Nestas mostras, assisti a maioria dos filmes analisados nesta pesquisa. Desde então, o cinema brasileiro contemporâneo ocupou o centro de meus interesses e preocupações. Entre 2016 e 2019 trabalhei como Assistente de Direção na produtora de cinema Anavilhana, o que me possibilitou a experiência na produção cinematográfica. Ao longo desse período, trabalhei como produtor assistente do Núcleo Criativo Transcriações, em que seis roteiros foram adaptados a partir de obras literárias. Outro trabalho importante para a minha formação no cinema aconteceu em uma fábrica abandonada no interior de Minas Gerais, no filme dirigido por Éder Santos e Thiago Villasboas, chamado *A casa do girassol vermelho*, que era também uma recriação cinematográfica de contos de Murilo Rubião. Trabalhei como assistente de câmera e acompanhei de perto o trabalho de direção de arte realizado por Laura Vinci, artista que fez uma instalação chamada *A máquina do mundo*, em 2004.

Desde o início da minha graduação na Faculdade de Letras — habilitação em Estudos literários e formação complementar em Comunicação Social, com ênfase nos estudos da Imagem —, desenvolvo pesquisas comparativas entre as relações da literatura com o cinema. Na banca de defesa da monografia, no final de 2018, o professor André Brasil comentou, em uma reflexão que foi essencial para esta pesquisa, que compreendia nas análises uma “máquina do mundo” cindida, entre, de um lado, uma leitura de uma tradição moderna que avaliava a perda, a derrota e o fechamento da história, como na interpretação de João Salles e Nuno Ramos e, de outro, uma leitura dos sujeitos que reexistem na máquina, sujeitos que nos últimos anos passaram a produzir imagens e narrativas, como Negro Leo e Davi Kopenawa, sujeitos que mantêm com a história uma relação de abertura. As leituras do poema de Drummond se apresentavam, assim, em uma dupla face, como na fita de Moebius, em que o dentro e o fora se confundem: uma máquina que produz a destruição, e também uma máquina na qual os sujeitos produzem resistência e criação de formas de vida.



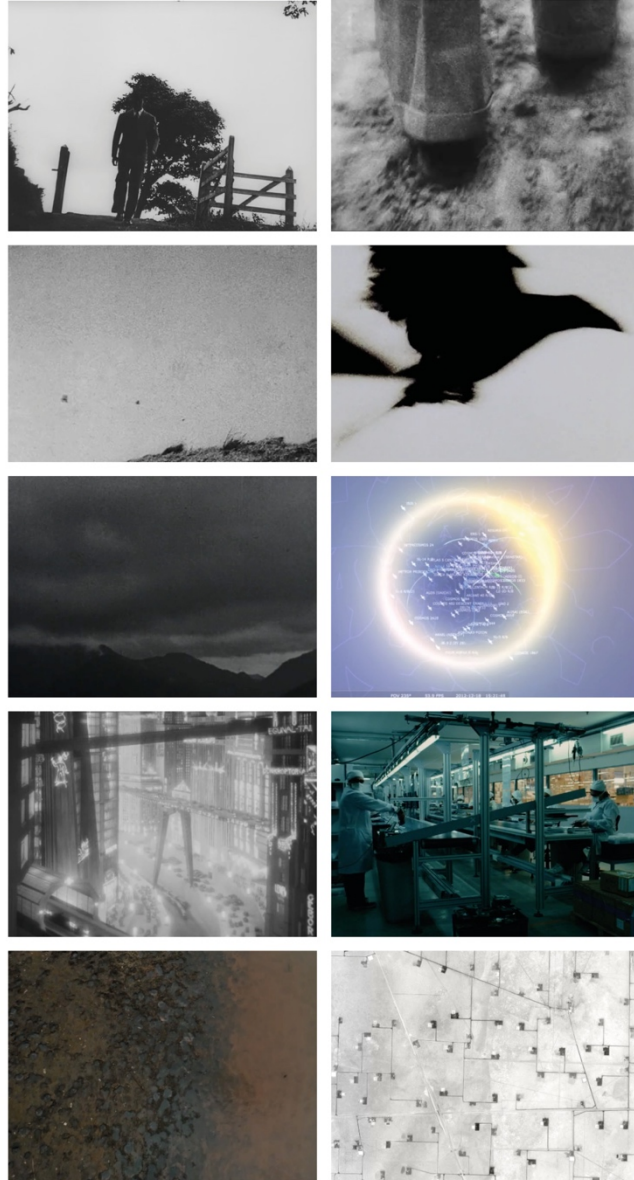
Em 2019, enquanto escrevia o projeto da dissertação, fui ao Rio de Janeiro assistir ao minicurso de três dias de José Miguel Wisnik sobre seu livro *Maquinação do mundo*. Este evento foi fundamental para que a pesquisa tomasse forma, para que as ideias encontrassem suas conexões. Perguntei a Wisnik, em uma das aulas, se essas visões da “máquina do mundo” (para além da de Drummond, a de Machado de Assis, Jorge Luís Borges, Clarice Lispector) eram todas *delirantes*, por lidarem com uma “visão total de todos os séculos”, como na obra de Bispo do Rosário, que constrói seu manto de apresentação para o Juízo Final, costurado todos os nomes de mulheres com quem Bispo conviveu, entrelaçando imagens de bússolas, mandalas, datas, lugares, condensando imagens de toda a sua travessia pelo mundo. Em outras palavras: o delírio poderia ser uma entrevisão da *estranha ordem geométrica de tudo*? Comentando a *ordem geométrica* da capa de *Pauliceia desvairada*, por exemplo, Veronica Stigger propõe que, “Na roupa do *Arlequim*, os losangos — isto é, a geometrização — são uma forma de ordenação da loucura, sem deixarem de conter, pelo contraste e irregularidade das cores, também eles algo de desvairado.” Wisnik respondeu assim:

o delírio de Brás Cubas é um momento incrível, é uma ‘máquina do mundo’ porque ali também o sujeito está andando, no caso é um transe em direção à morte, e aparece uma figura, Pandora, que é uma espécie de ‘máquina do mundo’ e diz pra ele ‘sobre a montanha, vê o desfilar dos séculos’, uma coisa de uma potência extraordinária, então eu acho que essa comparação existe. E na Clarice Lispector, em *A paixão segundo G. H.*, tem um momento em que, do alto prédio de cobertura em Copacabana, do quarto de empregada, ela vê o Rio de Janeiro como uma ‘máquina do mundo’. Ou seja, são também todos esses momentos em que o escritor tem uma espécie de visão da totalidade, que tem algo de delirante no sentido de que é preciso abrir com portas da visão racional para ver isso tudo. E Arthur Bispo do Rosário, absolutamente esplendoroso, maravilhoso, é uma expressão disso. Agora não precisamos também reduzir tudo isso ao delírio, na literatura o delírio é uma construção também (os tais dos lados direito e esquerdo do cérebro), ao mesmo tempo é um processo associativo em aberto e é um processo como nós estamos vendo na ‘máquina do mundo’, de construção muito minuciosa, de alguém que escreve isso e depois *reescreve, reescreve, reescreve* para chegar à formulação. Então pensemos nisso: que é uma poética que não é simplesmente o destravar do delírio, mas significa a construção de processos delirantes. Para quem tiver escrito isso é só porque conhece de perto essa realidade psíquica, mas ao mesmo tempo é capaz de controlá-la, transfigurá-la, transformá-la etc.<sup>36</sup>

Na mesma época desse curso de Wisnik, estava acompanhando o curso de Carina S. Gonçalves, chamado “O cinema da escrita”, no ateliê de escrita *Estratégias narrativas*, sobre as relações entre cinema e poesia. Como trabalho final, Carina nos pediu que fizéssemos um vídeo-poema (fig. 13). Durante as aulas de Wisnik no Rio (que eram simultâneas às de Carina em Belo Horizonte), comecei a imaginar um pequeno vídeo editado com cenas de diversos

<sup>36</sup> WISNIK, José Miguel. Curso *Maquinação do mundo*. 2019.

filmes, um vídeo-poema que recriasse cinematograficamente o poema de Drummond, a partir de imagens de arquivo de diversos filmes.



**Figura 13:** Cinema da poesia.

**Fonte:** Cito os filmes da esquerda para a direita, de cima para baixo, e entre parênteses o verso referido no poema “A máquina do mundo”: *Limite* (1931), de Mário Peixoto (“caminhava na estrada pedregosa”); *Os pássaros* (1963), de Alfred Hitchcock (“aves pairando no céu de chumbo”); *Glitch* (2011), de Brian Eno (“a máquina do mundo se entreabriu”); *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang (“as mais soberbas pontes e edifícios”); *O auge do humano* (2017), de Teddy Williams (“o que nas oficinas se elabora”); *A cura do rio* (2018), de Mariana Fagundes (“o sono rancoroso do minério”); *Land* (2015), de Marcela Magno (“na estranha ordem geométrica de tudo”).

Naquele instante, comecei a buscar em meu imaginário afetivo, nas minhas referências cinematográficas, imagens e sons que dialogassem com as imagens do poema (como imagens de um caminhante numa estrada pedregosa, de um céu de chumbo, de aves pretas voando; assim como sons dos sapatos, dos sinos, etc.). Este exercício prático se mostrou um ensaio do método da pesquisa, uma *procura do método*, em que eu tentava relacionar as imagens e palavras da poesia com as imagens e sons do cinema. Este gesto de criar aproximações entre poemas e filmes se desdobrou em uma chave teórica da pesquisa, baseada na *montagem*, com a qual poderia operar as comparações que seriam trabalhadas na dissertação.

Este breve exercício me fez perceber algumas relações entre a literatura e o cinema. A primeira está relacionada com a abertura de sentido do signo poético, sua polissemia, por seu caráter de *símbolo* que solicita a imaginação do leitor para completar as imagens propostas pela escrita. O poema de Drummond tem uma forte carga imagética, que indica inclusive uma singularidade da localização da cena na “estrada pedregosa *de Minas*”, indicando um lugar específico no espaço. Mas o poema lida também com o invisível. As imagens desencadeadas pela abertura da máquina seriam imagens mentais do caminhante? Seria uma visão alucinada e epifânica de imagens *simultâneas*?, apresentadas todas em um único relâmpago? (Pois “tudo se apresentou nesse relance [...] afinal submetido à vista humana.”) No poema se diz que o discurso da máquina não vem de voz alguma: seria escutado apenas no interior da cabeça do poeta? Trata-se de um poema em que as imagens são entrevistas na consciência intersubjetiva do poeta? Isso traz uma dificuldade para associá-lo com imagens concretas do mundo.

Quando fiz a montagem das imagens no vídeo, de alguma maneira “ilustrando” o poema, as indeterminações poéticas se dissolveram, pois no vídeo vemos imagens específicas, o que acaba restringindo a abertura de sentidos proporcionada pela leitura. Por outro lado, o exercício me possibilitou compreender melhor o poema, tentando *imaginá-lo* a partir de minhas próprias referências filmicas. Para tentar escapar da simples “ilustração” do poema, como se ele pudesse ser diretamente ligado às imagens-técnicas, decidi então, ao longo da escrita da dissertação, trazer outros poemas de Drummond para a composição de seu pensamento visual e de sua poética do olhar. Assim, não buscamos nos filmes o que seria *literalmente* “a máquina do mundo”. Buscamos compreender como Drummond esboça em sua obra uma reflexão sobre a visão e a imagem, movimento que nos possibilita associar esta “poética do olhar” — pensando na questão do “sujeito do olhar” — com as novas aparições e reconfigurações das máquinas do mundo nas imagens contemporâneas: sejam nos filmes, nas artes visuais, no vídeo, na fotografia, em obras literárias.

A imagem do sujeito caminhante em uma estrada pedregosa do poema de Drummond ressoava no filme *Limite* (1930), de Mário Peixoto. Alguns anos depois, assisti à palestra de Denilson Lopes em um evento do grupo *Minas Mundo* chamada “O Modernismo de Mário Peixoto e a Genealogia da decadência” (2021),<sup>37</sup> na qual ele analisava o filme no contexto da mineração no Brasil. Drummond e Mário Peixoto se conectavam, então, a partir de um campo comum do que Lopes denominava de “outro modernismo”, um “modernismo melancólico e anti-utópico” compartilhando de “um imaginário decadentista numa configuração moderna (e modernista) distinta do ethos vanguardista [...] que, portanto, pouco ou nada tem a ver com o Modernismo de 1922 e suas derivações históricas vencedoras”. As imagens da poesia de Drummond e do cinema de Mário Peixoto se entrelaçam nas suas visualizações de um mesmo cenário em ruínas causado pela exploração do território brasileiro, em consequência da modernização econômica do país. O primeiro livro de Drummond (1930) e o primeiro filme de Peixoto (1931) — lembremos — são publicados com apenas um ano de diferença.

## V

### Histórias do (não) ver

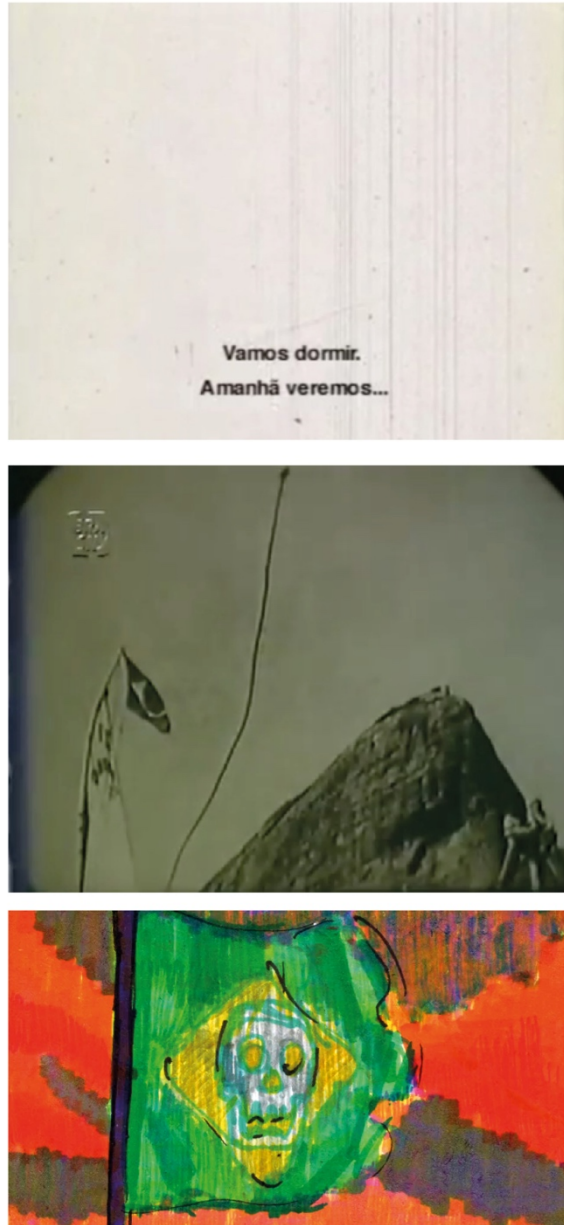
Em 2020, organizei uma mostra online, chamada *Histórias do (não) ver*, para o grupo de pesquisa *Poéticas da experiência*, apresentando filmes e questões que dialogavam com a minha pesquisa de mestrado.<sup>38</sup> A curadoria partia da tela em branco do filme *Vera Cruz* (2000) legendado com a carta de Pero Vaz de Caminha, e no qual Rosângela Rennó rasurava os arquivos da colonização no Brasil, e, no mesmo gesto, também apresentava a própria ausência de imagens da nossa história (fig. 14). Diante do enxame de imagens do capitalismo contemporâneo, para Rennó o gesto de *não ver* é um ato de resistência: não como uma recusa passiva, mas como um posicionamento político diante da lógica cultural do presente.

Na sequência, apresentamos a duas outras narrativas que contavam a história e a anti-história do Brasil: de um lado, *Brasil* (1980), de Rogério Sganzerla, que pintava a tela em branco com a *Aquarela do Brasil* cantada por João Gilberto e pelos tropicalistas, mostrando a “promessa utópica da Bossa Nova”, dando a ver um país rico em cultura e em natureza; de outro, *barbara balaclava* (2016), do pintor Thiago Martins Melo, que filma quadros pictóricos e

<sup>37</sup> LOPES, Denilson. “O Modernismo de Mário Peixoto e a Genealogia da decadência”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hb7oPdt79U>. Acesso em: 26 de julho de 2022.

<sup>38</sup> Mostra Histórias do (não) ver, disponível em: <https://www.poeticasdaexperiencia.org/2020/08/historias-do-nao-ver/>. Acesso: 20 de janeiro de 2022.

desenhos que pintam a história de pura violência e morte da colonização à violência policial e militar do Brasil.<sup>39</sup>



**Figura 14:** Aquarelas do Brasil.

**Fonte:** Frame dos filmes *Vera Cruz* (2000), de Rosângela Rennó, *Brasil* (1980), de Rogério Sganzerla, e *bárbara balaclava* (2016), de Thiago Martins Melo.

<sup>39</sup> Este filme, para Patrícia Mourão, é uma obra central para compreendermos as “máquinas do Brasil” no tempo presente.

Um filme (não) mostrava o fora de campo do outro: em um, a imagem filmada de baixo para cima indicava a grandiosidade da bandeira do país ao lado das maravilhas da natureza; o outro, trazia a bandeira com uma caveira no lugar do emblema “ordem e do progresso”. O “(não) ver” indicava que o que víamos em um filme não víamos no outro. Indicava também que em toda narrativa e em toda imagem no mesmo gesto de mostrar alguma coisa, se esconde outra. A epígrafe da mostra trazia a *Terceira aquarela do Brasil* (1982), de Jomard Muniz de Britto, que apreende a nação em sua esquizofrenia: “o brasil não é o meu país: é meu abismo. [...] são corpos em tempo de fome, mesmo assim luzindo de paixão. o brasil não é o meu país: é nossa esquizofrenia. o brasil não é o meu país: é um *videotape* de horror.”

O Brasil como um país que pulsa, ao mesmo tempo, a vida e a morte. Enquanto Nuno Ramos escreve que Drummond produz uma amálgama do Brasil, Patrícia Mourão escreve sobre o filme de Thiago Martins Melo, “as pinturas de Thiago *amalgamam* uma história de violência e resistência com um gesto que equivale, em energia e ferocidade, à violência histórica a que fazem referência.” Em sua obra, Drummond não nos conta a História do Brasil, ele nos conta as histórias das vidas menores, e nisso consiste seu gesto de anti-história: na fabricação de poemas sobre as vidas mínimas que povoam o Brasil.

\*

Nesta dissertação damos continuidade à pesquisa originada na graduação e desenvolvida na iniciação científica, bem como levamos mais adiante as indagações que guiaram a organização da Mostra *68 e depois*, aprofundando o estudo da obra de Carlos Drummond de Andrade; adensando a reflexão filosófica sobre a maquinação e o mundo contemporâneo; associando imagens e filmes contemporâneos que dialogam com as questões das maquinações drummondianas. O pensamento de Drummond nos serve como fio-condutor para reflexões e comentários em torno de diversas obras artísticas contemporâneas.<sup>40</sup> O fio da poesia de Drummond é tramado em uma *trança* com os fios das imagens do presente. Como vemos no filme de Dziga Vertov, a operação de montagem é associada a uma *máquina de costura* que entrelaça os fios invisíveis que conectam as coisas do mundo entre si (fig. 15).



**Figura 15:** Montagem: máquina de corte e costura.

**Fonte:** Frame do filme *O homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov e fotografia da obra *Caminhando* (1963), de Lygia Clark

No primeiro capítulo caracterizamos a obra de Drummond como uma “poética do olhar”,<sup>41</sup> em que o poeta elabora um “pensamento da visão”, entre o *ver* e *não ver*, a visão e a sua recusa, condensada nas três imagens-conceituais apreendidas por esta pesquisa: a *máquina*, a *noite* e o *tempo presente*. Duas disciplinas de graduação foram fundamentais para a escrita

<sup>40</sup> Nos inspiramos — neste gesto de extrair conceitos da literatura e tomá-la como fio-condutor da experiência com as imagens — na exposição *O útero do mundo* (2018), de Veronica Stigger, em que a pesquisadora parte da obra literária de Clarice Lispector para associá-la a uma série de obras visuais.

<sup>41</sup> O termo, como veremos a seguir, é de Roberto Said.

deste capítulo: *A poesia de Carlos Drummond de Andrade*, ministrada pelo professor Gustavo Silveira Ribeiro, em 2019, e *Drummond: poesia, filosofia e modernidade*, ministrada por Roberto Said, em 2021. Neste primeiro capítulo, dialogo com esses professores — que são referências importantes na minha formação — e também com os autores da bibliografia oferecida por eles. Roberto Said foi também meu primeiro professor na Faculdade de Letras, na disciplina *Teoria da literatura I*. Said foi quem me lançou no deserto da literatura. O fim e o princípio. “O número de páginas deste livro é infinito. Nenhuma é a primeira; nenhuma, a última”,<sup>42</sup> como lemos naquele memorável dia, no conto “O livro de areia”, de Jorge Luís Borges.

Nesta dissertação, tomamos, portanto, a poesia de Drummond como base conceitual da pesquisa, pois nesta literatura aparecem imagens poéticas que posteriormente foram desenvolvidas como conceitos teóricos por diversos pensadores, como por exemplo na reflexão sobre a *Maquinação do mundo*, elaborada por José Miguel Wisnik (2018), que é um pensador central para nossos estudos. Convocamos também outros autores que se debruçaram sobre a poesia de Drummond nas últimas décadas, como Silviano Santiago, Antonio Candido, Alfredo Bosi, Alcides Villaça, Alberto Pucheu, Luiz Costa Lima, Vagner Camillo, Eduardo Jorge de Oliveira.

Ressaltamos que os filósofos contemporâneos convocados são lidos comparativamente com as imagens-conceituais presentes na obra de Drummond — uma obra de um poeta-pensador da periferia do capitalismo<sup>43</sup> escrita ao longo do século XX. Procuramos indicar como o pensamento de um poeta brasileiro do século passado dialoga em pé de igualdade com temas presentes na filosofia contemporânea. O livro de José Miguel Wisnik (2018), como veremos, coloca a poesia de Drummond em constante diálogo com assuntos filosóficos do presente.

Nosso método comparativo proposto convoca reflexões da poesia de Drummond que são colocadas em relação com imagens do cinema brasileiro contemporâneo, assim como imagens das artes visuais, da fotografia, do vídeo. Sublinhamos que não se trata de um gesto dedutivo ou ilustrativo, ou seja, não pretendemos observar no cinema algo que já estava dado na literatura. Não se trata, tampouco, de analisar obras que realizam adaptações literárias. Pretendemos, ao contrário, observar como literatura e cinema entram em diálogo através da mediação das imagens-conceituais desenvolvidas pela pesquisa. As imagens de Drummond, como aquelas que comentaremos do cinema contemporâneo, apreendem tensões e contradições da sociedade brasileira. São imagens das “máquinas do Brasil”, entre os mecanismos de poder e as maquinações da resistência.

<sup>42</sup> BORGES, Jorge Luís. “O livro de areia”. [1975] 2009, p. 102.

<sup>43</sup> Para lembrarmos o título do livro de Roberto Schwarz dedicado a Machado de Assis.





**Figura 16:** Máquinas do Brasil.

**Fonte:** Frames dos filmes *Erosões* (2012), de Oswaldo Teixeira; *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans; *Nunca é noite no mapa* (2016), de Ernesto Carvalho.

No segundo capítulo, chamado “Máquinas de ver”, passaremos da análise mais geral de poemas que encenam o olhar do eu-lírico dirigido ao mundo, para textos em que as imagens-técnicas e pictóricas específicas são comentadas por Drummond, estabelecendo uma relação direta entre as palavras e as imagens materiais, assim como os dispositivos de visão, como na

menção à “lanterna mágica”; nas suas leituras de fotografias de álbuns familiares; no seu poema dedicado ao cinema de Charlie Chaplin; na *écfrase* que o poeta itabirano faz das gravuras do artista Oswaldo Goeldi. Comentaremos, na sequência, as leituras que o artista plástico Nuno Ramos faz da poética de Drummond incorporando suas reflexões conceituais sobre esta poesia, compreendida como “força de fusão” (como amálgama, mistura), na sua própria obra visual, assim como dialogando diretamente com a obra do poeta em suas instalações e livros.

No terceiro capítulo, “Máquinas do Brasil”, dedicaremos uma análise mais detalhada a três filmes brasileiros contemporâneos em que as máquinas do mundo são confrontadas nas imagens: *Erosões* (2012), de Oswaldo Teixeira; *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans; *Nunca é noite no mapa* (2017), de Ernesto Carvalho (fig. 17). Convocaremos outros filmes e imagens que entrarão em diálogo com esses três.

Na leitura de *Erosões*, observaremos o modo como o cineasta filma a operação das máquinas mineradoras e das escavadeiras que demolem as casas removendo famílias que moravam no interior de Minas Gerais para a construção de um terminal de cargas. Em um gesto de resistência subjetiva, Teixeira filma longos retratos em movimento dos moradores devolvendo a eles uma duração e uma imagem liberta do tempo da dominação.

Na leitura do filme *Arábia*, partiremos das questões levantadas no debate entre Affonso Uchôa e Luiz Dulci na Mostra *68 e depois* (como o sentido da vida e do trabalho; a tomada de consciência do personagem e a superação da alienação; a narração e a transmissão da experiência), assim como propondo comparações com questões que estão presentes na poesia de Drummond (como o embate do personagem contra a máquina do mundo, através da sua escrita, sua máquina poética; a resistência subjetiva diante dos mecanismos de exploração; a epifania e a revelação da estranha ordem geométrica do mundo; a figuração do homem comum, do qualquer um).

Na análise de *Nunca é noite no mapa*, refletiremos sobre os dispositivos técnicos de visibilidade total, relacionados às imagens maquínicas do Google Maps, que entram em embate com as imagens subjetivas e corporificadas do cineasta Ernesto Carvalho. Refletiremos sobre o regime imperialista das imagens, sobre os processos de mapeamento e de urbanização vertiginosa das grandes cidades.

Nesses três filmes, observamos uma resistência subjetiva dos personagens diante de facetas da máquina do mundo, ou das máquinas do Brasil. São filmes em que os sujeitos entram em confronto com o tempo presente e seus mecanismos de dominação. São imagens que apontam interrupções e linhas de fuga diante da exploração (física e simbólica) provocada pelos dispositivos do poder, que são técnicos e sociais, materiais e imateriais: entre a ação predatória

da mineração, a opressão industrial na fábrica e a dominação do regime de visibilidade dos dispositivos do Google. A nossa hipótese de pesquisa é a de que os diversos sujeitos, nas obras citadas, criam formas de resistência diante dos dispositivos de exploração do mundo. Acreditamos que, ao associarmos a poesia e o cinema, forjamos um campo de forças que lança luz sobre um pensamento poético e cinematográfico sobre o Brasil, do século XX aos dias de hoje.

O título da dissertação — *Na estranha ordem geométrica de tudo* — cifra tanto o conteúdo de nossa pesquisa (que indica que os sujeitos dos poemas e dos filmes estranham, revelam e confrontam o estado de coisas do mundo), quanto a forma e o método da pesquisa (pois estabelecemos uma estranha ordem geométrica entre literatura, filosofia e cinema). No centro de tudo — *As máquinas do Brasil*. A disposição gráfica do título na capa, em forma circular, indica o “ciclo dos dias”, de que fala Orides Fontela, assim como a “volta ao mundo” da máquina de Drummond — “dá volta ao mundo e torna a se engolfar/ na estranha ordem geométrica de tudo”.<sup>44</sup>

Diríamos, junto a Gonçalo M. Tavares, que se trata de uma “geometria esquizofrênica, uma geometria de vias duplas e simultâneas, vias que se contradizem, geometria impossível.”<sup>45</sup> Compreendemos a *esquizofrenia* nesta passagem como um método criativo, uma operação de montagem a partir das contradições e dos paradoxos entre as imagens da poesia e do cinema. Peter Pál Pelbart compreende esta montagem *esquizo* como uma “maquinação [...] entre fluxos diversos, instâncias heterogêneas, direções disjuntas”.<sup>46</sup> Quando convocamos a expressão *geometria esquizofrênica* ou *montagem esquizo*, fazemos referência a um método comparativo que busca apreender os paradoxos e as contradições tanto no interior de uma própria obra que aborda a sociedade brasileira (como na citação que fizemos de Jomard Britto, “*o brasil é nossa esquizofrenia*”), como na relação entre diferentes obras, operando saltos temporais e espaciais entre literatura e cinema.

A nossa operação teórica e metodológica é constituída, portanto, pela *montagem*. Quando operamos nossas montagens entre os poemas de Drummond e as imagens contemporâneas, ou quando fazemos comparações entre o século passado e o nosso, não é para criar uma continuidade homogênea e linear, e sim, para “expor visualmente as suas contradições”,<sup>47</sup>

<sup>44</sup> ANDRADE, Carlos Drummond. “A máquina do mundo”, *Claro enigma*. [1951] 2015, p. 266.

<sup>45</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação*. 2021, p. 32.

<sup>46</sup> PELBART, Peter Pal. “Subjetividade esquizo”. 2000, p. 161.

Pelbart faz uma distinção entre o esquizo como personagem conceitual e a figura psicossocial do esquizofrênico: “Uma coisa é o esquizofrênico como tipo psicossocial, essa entidade produzida, hospitalar, clínica, artificial. Outra coisa é o esquizofrênico tomado como personagem conceitual, portador dos fluxos desterritorializados e descodificados, processualidade pura.”

<sup>47</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. 2013.

explorando o saber que se constrói através da associação (e também da dissociação), entre as semelhanças e contrastes, apreendendo um pensamento que se esboça quando colocamos lado a lado diferentes obras.

O poema “Alba”, de Orides Fontela, que elegemos como epígrafe para o nosso trabalho, indica o gesto inaugural e revelatório de “abrir os olhos”, como da primeira vez. E a primeira vez é sempre, pois uma vez que os olhos (ou a máquina) se abriram, mesmo que depois voltem a se fechar, os olhos estarão sempre marcados por essa experiência primeira de abertura. Abrir os olhos depois de um despertar, ver o mundo com olhos livres, descobrindo aquilo que ainda não se conhecia. E se os olhos se abrem — se a máquina se abre —, para que o ciclo se complete e possa recomeçar, é preciso que os olhos se fechem, como no delírio de Machado de Assis. E quando os olhos se fecham, quando dormimos, nos deixamos levar à deriva, sem o controle de nossa consciência. Tomamos esses dois gestos (abrir e fechar os olhos) como inspiração para o nosso trajeto de pesquisa. Abrir os olhos, para ver as obras como pela primeira vez; fechá-los, para que as imagens reverberem em nossa imaginação, em nossa memória, em nossa *câmara escura*.

*Vamos, então, à ventura.*

**geométrica de tudo na estranha ordem**  
as máquinas do brasil

## 1. MÁQUINAS DO MUNDO



**Figura 17:** Máquinas do mundo.

**Fonte:** Obra *Morro mundo* (2020), de Laura Vinci; frame do vídeo da peça de teatro *Máquinas do mundo* (2018), de Mundana Cia. e Laura Vinci; frame de *bárbara balaclava* (2016), de Thiago Martins Melo.

E como eu palmilhasse vagamente  
uma estrada de Minas, pedregosa,  
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos  
que era pausado e seco; e aves pairassem  
no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo  
na escuridão maior, vinda dos montes  
e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu  
para quem de a romper já se esquivava  
e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se majestosa e circunspecta,  
sem emitir um som que fosse impuro  
nem um clarão maior que o tolerável

pelas pupilas gastas na inspeção  
contínua e dolorosa do deserto,  
e pela mente exausta de mentar

toda uma realidade que transcende  
a própria imagem sua debuxada  
no rosto do mistério, nos abismos.

Abriu-se em calma pura, e convidando  
quantos sentidos e intuições restavam  
a quem de os ter usado os já perdera

e nem desejaria recobrá-los,  
se em vão e para sempre repetimos  
os mesmos sem roteiro tristes périplos,

convidando-os a todos, em coorte,  
a se aplicarem sobre o pasto inédito  
da natureza mítica das coisas,

assim me disse, embora voz alguma  
ou sopro ou eco ou simples percussão  
atestasse que alguém, sobre a montanha,

a outro alguém, noturno e miserável,  
em colóquio se estava dirigindo:  
“O que procuraste em ti ou fora de

teu ser restrito e nunca se mostrou,  
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,  
e a cada instante mais se retraindo,

olha, repara, ausculta: essa riqueza  
sobrante a toda pérola, essa ciência  
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,  
esse nexo primeiro e singular,  
que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente  
em que te consumiste... vê, contempla,  
abre teu peito para agasalhá-lo.”

As mais soberbas pontes e edifícios,  
o que nas oficinas se elabora,  
o que pensado foi e logo atinge

distância superior ao pensamento,  
os recursos da terra dominados  
e as paixões e os impulsos e os tormentos

e tudo o que define o ser terrestre  
ou se prolonga até nos animais  
e chega às plantas para se embeber

no sono rancoroso dos minérios,  
dá volta ao mundo e torna a se engolfar  
na estranha ordem geométrica de tudo,

e o absurdo original e seus enigmas,  
suas verdades altas mais que tantos  
monumentos erguidos à verdade;

é a memória dos deuses, e o solene  
sentimento da morte, que floresce  
no caule da existência mais gloriosa,

tudo se apresentou nesse relance  
e me chamou para seu reino augusto,  
afinal submetido à vista humana.

Mas, como eu relutasse em responder  
a tal apelo assim maravilhoso,  
pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,

a esperança mais mínima — esse anelo  
de ver desvanecida a treva espessa  
que entre os raios do sol inda se filtra;

como defuntas crenças convocadas  
presto e fremente não se produzissem  
a de novo tingir a neutra face

que vou pelos caminhos demonstrando,  
e como se outro ser, não mais aquele  
habitante de mim há tantos anos,

passasse a comandar minha vontade  
que, já de si volúvel, se cerrava  
semelhante a essas flores reticentes

em si mesmas abertas e fechadas;  
como se um dom tardio já não fora  
apetecível, antes despiciendo,

baixei os olhos, incurioso, lasso,  
desdenhando colher a coisa oferta  
que se abria gratuita a meu engenho.



A treva mais estrita já pousara  
sobre a estrada de Minas, pedregosa,  
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,  
enquanto eu, avaliando o que perdera,  
seguia vagaroso, de mãos pensas.<sup>48</sup>

Como indagação inicial, inquirimos o que no nosso mundo contemporâneo teria despertado o interesse de tantos artistas, pesquisadores, escritores, curadores e pensadores no século XXI e os levado a reatualizar a imagem-conceito da “máquina do mundo”.<sup>49</sup> Qual seria a pertinência de retomar os poemas e as reflexões de Drummond da metade do século passado para se pensar e compreender o nosso mundo de hoje como uma grande máquina? Nesta pesquisa, buscamos associar a imagem-conceito da “máquina do mundo” a um conjunto de obras artísticas e filmes brasileiros contemporâneos, examinando, em movimento complementar, como as imagens nos ajudam a refletir sobre as novas *maquinações do mundo*. Desejamos, portanto, pensar como o múltiplo e inesgotável conceito de “máquina do mundo” poderia ser um articulador de uma série de imagens. Como escreve Eduardo Jorge de Oliveira, “o nexos da máquina drummondiana aciona uma comunidade de poetas [e artistas] que, apesar de tudo, possuem um vínculo com a transmissão das imagens, conjugando, assim, um modo de viver juntos por intermédio dos próprios poemas”.<sup>50</sup>

O poema “A máquina do mundo” dá título à exposição (dez. 2021 — fev. 2022), da Pinacoteca de São Paulo,<sup>51</sup> *A máquina do mundo: Arte e indústria no Brasil 1901 – 2021*, dedicada ao centenário da Semana de Arte Moderna. Nesta exposição, uma expressão literária nomeia o conjunto de obras visuais apresentadas e cria contornos conceituais para as imagens expostas (fig. 23). No texto de abertura da exposição, o diretor-geral da Pinacoteca, Jochen Volz, escreve que o termo “A máquina do mundo” conjugava os contextos econômico, social e artístico do Brasil do século XX ao XXI: “O desenvolvimento técnico, a industrialização e a consequente urbanização provocaram o crescimento exponencial de cidades como São Paulo nas primeiras décadas do século XX. [...] No decorrer de todo o século XX, os artistas reagiram com rapidez a paisagens que se alteraram radicalmente”.<sup>52</sup>

<sup>48</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “A máquina do mundo”, *Claro enigma*. [1951]. 2015, p. 266.

<sup>49</sup> Alguns dos escritores, artistas e cineastas que fazem referência à “máquina do mundo” drummondiana são: Haroldo de Campos (2000), Ricardo Aleixo (2004), Laura Vinci (2006) e Mundana Cia (2018), Nuno Ramos (2011) e Lucas Bambozzi (2021).

<sup>50</sup> OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. “Da Máquina do Mundo à Máquina Zero”. 2018, p. 196.

<sup>51</sup> “A máquina do mundo – Pinacoteca”. Disponível em <http://pinacoteca.org.br/programacao/a-maquina-do-mundo/>. Acesso em: 12 de janeiro de 2022.

<sup>52</sup> VOLZ, Jochen. *A máquina do mundo: Arte e indústria no Brasil 1901-2021*. 2021, p. 5.



**Figura 18:** A máquina do mundo (1901-2021).

**Fonte:** Exposição na Pinacoteca de São Paulo. Fotografias disponíveis no site da Pinacoteca.

A proposta curatorial da exposição observava como a produção artística brasileira respondia ao impacto da história socioeconômica no país no século XX até a passagem ao século XXI. O poema de Drummond, “A máquina do mundo”, de 1949, foi convocado como imagem-conceitual que operava como fio-condutor do pensamento estético e político das obras reunidas na exposição. A exposição propunha dois deslocamentos principais na compreensão do modernismo brasileiro: o primeiro, *geográfico*, pois convocava uma obra de um escritor de Minas Gerais para se pensar sobre a modernidade artística no Brasil, e o segundo, *temporal*, pois expandia o período desse movimento estético, que compreendia uma ampliação na compreensão da modernização artística no Brasil, que se iniciaria com o começo do século XX. Assim o modernismo brasileiro deixaria de ter uma data específica de nascimento, que seria uma semana

específica de fevereiro de 1922, como também teria seu centro de pensamento se deslocado do eixo Rio-São Paulo para outros estados do Brasil, como Minas Gerais.

Na abertura do Festival de Verão da UFMG em fevereiro de 2021, comentando o centenário da Semana de Arte Moderna e a exposição *A máquina do mundo* da Pinacoteca, Roberto Said nos diz que este evento convocou em seu centro de discussões “a figura de Drummond, fora da gravitação da metrópole paulista”, provocando

uma espécie de deslocamento crítico, pelo menos no âmbito literário, no projeto construído pelo grupo da Semana. Eu diria que Drummond pertence a uma outra matriz do modernismo, e claro que aqui já fica com um pressuposto que existem vários modernismos. Eu diria que é uma matriz menos otimista, uma matriz mais trágica, uma matriz que tem uma desconfiança muito grande ao progresso e ao futuro.<sup>53</sup>

Na exposição, a noção da *máquina* foi acionada para conjugar as relações de produção e consumo industrial da modernidade brasileira, tanto no âmbito social quanto no âmbito cultural, como escreve o curador José Augusto Ribeiro: “A exposição *A máquina do mundo* examina algumas das várias maneiras pelas quais a atividade industrial marca a imaginação de artistas no Brasil a partir do século XX.” Segundo ele, “A curadoria [...] se interroga sobre os impactos da indústria no pensamento da arte”:<sup>54</sup>

a máquina está associada, por um lado, à noção do próprio trabalho de arte como um aparelho, um constructo: um objeto, uma imagem, um texto, pelo qual se podem perceber e interpretar aspectos do mundo de um ponto de vista distanciado. Por outro, a máquina está ligada às fábricas, a esses locais que já foram símbolos da modernidade, com trabalhadores em linha de montagem, equipamentos pesados, produtos processados, e que, por tudo isso, definem parte significativa da vida moderna e contemporânea.<sup>55</sup>

A imagem da “máquina do mundo”, reatualizada no século XX por Drummond, lança luz, portanto, sobre as obras que vieram antes e depois de sua publicação. Segundo Veronica Stigger ela é *imagem-dialética* “que lança luz tanto sobre determinadas obras plásticas anteriores e posteriores à Semana, fazendo surgir diante de nossos olhos uma constelação talvez imprevista, na qual se conectam [...] momentos distintos e até mesmo antitéticos da modernidade brasileira.”<sup>56</sup> Na exposição da Pinacoteca, o poema “a máquina do mundo” se encontra no meio

<sup>53</sup> SAID, Roberto. Palestra “Ressonância, memória e batalhas narrativas: Semana de Arte Moderna”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FYjHj6t6fxw>. Acesso em: 04 de julho de 2022.

<sup>54</sup> RIBEIRO, José Augusto. “A máquina do mundo”. 2021, p. 9.

<sup>55</sup> RIBEIRO. “A máquina do mundo”, p. 10.

<sup>56</sup> Stigger se refere aqui à “imagem dialética” do arlequim na obra de Mário de Andrade. Entrevista disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/159-entrevistas/618210-semana-de-22-juntar-as-ruinas-do-passado-e-re-construir-o-inimaginavel-moto-modernista-contra-o-mito-fundador-entrevista-especial-com-eduardo-sterzi-e-veronica-stigger>. Acesso em: 27 de julho de 2022.

do caminho das duas pontas do arco temporal da exposição, indicando que o poema transforma a percepção tanto das obras que lhe precederam quanto das que lhe sucederam.

O termo poético “A máquina do mundo”, que Drummond resgata de Camões, condensa sentidos estéticos e políticos que nos ajudam a pensar a inserção da arte brasileira no contexto histórico e social do mundo contemporâneo, que se encontra em vertiginoso processo de globalização e mecanização. No gesto comparativo proposto na exposição, a literatura funcionava como elemento mediador entre a reflexão conceitual da curadoria e o pensamento visual das obras. A série literária entrava em composição com a série visual e imagética. Entre as duas, se encontra o pensamento e a interpretação da condição brasileira no cenário mundial dos séculos XX e XXI. Nesta dissertação propomos um movimento semelhante ao dessa exposição: convocamos a poesia e o pensamento de Drummond para refletirmos sobre obras artísticas e filmes brasileiros contemporâneos: a “máquina do mundo” é o vértice através do qual podemos pensar uma série de imagens da nossa atualidade.

Essa imagem-conceitual nos permite fazer a passagem de uma obra a outro; uma sobreposição entre as formas de dominação do século XX ao XXI, criando conexões e tensões entre a literatura, a imagem e o pensamento. A poesia informa nossa experiência com as imagens e com o cinema, lançando indagações às suas visibilidades: como, por exemplo, as imagens dão a ver a resistência dos sujeitos frente às máquinas do mundo contemporâneas? Como dissemos antes, não se trata de realizar um movimento dedutivo, em que encontraríamos nas imagens contemporâneas o que já estava dado de antemão nos poemas, nem de afirmar que as imagens ilustram o que já estava presente na literatura. Trata-se, ao contrário, de analisar comparativamente questões e assuntos que são comuns à poética drummondiana e à produção artística do presente. Compreendemos Drummond como um pensador do mundo que nos fornece elementos críticos e conceituais com os quais podemos analisar questões que estão presentes, ainda hoje, na arte e no cinema brasileiro contemporâneo.

Sendo um poeta da periferia do capitalismo, Drummond atravessou diversas e importantes questões do século XX, elaborando poeticamente um “pensamento da visão” e antecipando temas caros à teoria da imagem e à filosofia contemporânea, como a “maquinação do mundo” e os “sistemas técnicos de visibilidade total”. Alcides Villaça escreve que na poesia de Drummond há uma “intensa ligação entre as imagens e os conceitos”.<sup>57</sup> Em um livro central para os nossos estudos, *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração* (2018), José Miguel Wisnik transforma a “máquina do mundo” no conceito de “maquinação do mundo”, explorando

<sup>57</sup> VILLAÇA, Alcides. “Um certo sentimento do mundo”. 2020, p. 140.

a potência dessa *imagem-conceitual*, através da qual elabora uma densa reflexão sobre as linhas de força de nossa contemporaneidade, analisando os mecanismos de exploração do mundo atual, assim como as possibilidades de resistência — estética e política — diante desses novos dispositivos. As três *imagens-conceituais* que buscamos identificar na “poética do olhar” de Drummond são: *a máquina*, *a noite* e *o tempo presente* (imagens que estão muitas vezes conjugadas em um mesmo poema). A imagem-conceitual, é o que nos permite desdobrar a imagem poética em conceito filosófico e fazer a passagem da literatura às obras visuais.

### 1.1 Poética do olhar

A poesia de Carlos Drummond de Andrade é considerada por muitos dos seus estudiosos como uma *literatura pensante*.<sup>58</sup> Sua vasta produção poética, que atravessa o século XX, se coloca a pensar sobre a condição humana do sujeito moderno diante dos acontecimentos e impasses da “era dos extremos”.<sup>59</sup> Esta *literatura pensante* se propõe a tarefa de interpretar e recriar a experiência no mundo através da construção de imagens poéticas que o apreendem em seus paradoxos e contradições. Em vez de apenas representar e descrever sua época, a poesia reflexiva de Drummond entra em embate com seu período histórico, fazendo uma análise crítica do seu tempo presente. Esta poesia que pensa o mundo não pretende resolver suas questões e seus enigmas, mas, ao contrário, pretende colocar perguntas, problemas e dúvidas, criando cenas que apreendem a realidade em sua complexidade e pluralidade de sentidos. Comentando a dimensão filosófica do poema “A máquina do mundo” (1949), por exemplo, Antonio Cicero (2010) sustenta que a literatura de Drummond se constrói como “o princípio metódico de toda a filosofia” que “é exatamente a dúvida radical, que, em última análise, mostra que tudo o que é concebível poderia não ser, ou poderia ser de outro modo: que tudo é contingente.”<sup>60</sup>

Quando convocamos o conceito de *literatura pensante* não tomamos a poesia como lugar da ilustração de conceitos filosóficos que a precedem, ou de pensar que encontraremos na literatura o desenvolvimento de teses e argumentos teóricos. Trata-se, ao contrário, de compreender uma poética que, através do trabalho elaborado com a linguagem, recria a nossa

<sup>58</sup> O termo *literatura pensante* é de Evando Nascimento: “Quando inventei essa expressão ‘uma literatura pensante’ [...] tinha em mente autores e autoras que faziam um tipo de literatura muito próximo do ensaio.” NASCIMENTO, Evando. “Literatura pensante: entrevista com Evando Nascimento.” 2017.

<sup>59</sup> HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos*. 1995.

<sup>60</sup> CICERO, Antonio. “A máquina do mundo”. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0708201022.htm>. Acesso em: 18 de agosto de 2022.

experiência contingente no mundo. Um pensamento que é inseparável da linguagem que o enuncia: o que é dito não se separa da forma como se diz: “A expressão *literatura pensante* nos remete aos textos que, por sua intrincada estrutura formal, pelos saberes que mobilizam e deslocam, pela reinvenção da linguagem que promovem, são capazes de pensar o mundo e não apenas representá-lo”.<sup>61</sup> Um dos aspectos da relação da *literatura pensante* com a filosofia é que ambas “estranham” o mundo, apanhando-o em permanente estado de dúvida e incerteza. Quando a literatura e a filosofia — assim como as imagens do cinema, das artes visuais e da fotografia — pensam o mundo, colocam-no em estado de suspensão, explorando seus enigmas, lançando indagações à sua “estranha ordem geométrica”.

Ao caracterizar a *literatura pensante* de Drummond, Roberto Said sustenta que esta poesia se afirma na sua “capacidade de despertar o pensamento, de se afirmar como poesia-pensante, uma *quase-filosofia*”.<sup>62</sup> Entre os grandes temas filosóficos presentes na poesia drummondiana, nesta pesquisa nos concentraremos em analisar poemas que abordam a *visão* — humana e não humana — e confrontam criticamente os dispositivos de dominação do mundo. A poesia de Drummond toma o *olhar como pensamento*, pois, como nos diz ainda Roberto Said, há no poeta uma

insistência no olhar, a gente poderia dizer até uma “poética do olhar” que se coloca desde o primeiro livro. A visão, seja como um modo de pensamento, como uma mirada capaz de interpretar o mundo que está ao redor do poeta [...]. O modo de ver é o que caracteriza um sujeito histórico, um modo de ver é um modo de ler, um modo de interpretar, é um traço ao mesmo tempo de personalidade e é um traço intelectual, o ver não é simplesmente a ação física de captar uma imagem, esse ver é do sentido do ver-interpretar.<sup>63</sup>

A poesia de Drummond seleciona e nos apresenta cenas do cotidiano da vida moderna (seja no interior do país ou nos centros urbanos das grandes cidades) extraíndo delas múltiplos sentidos. Silviano Santiago sustenta que a maneira de ver do poeta é hermenêutica: “graças a ela objetos e acontecimentos, ao ganharem densidade pela palavra, recobrem-se de sentido.”<sup>64</sup> Pensando já na aproximação com o cinema moderno, lembremos, com Ismail Xavier, que os filmes assumem uma “maneira de ver” que implica “um sujeito e um ponto de vista por trás dela”.<sup>65</sup> O ponto de vista drummondiano se posiciona, portanto, na periferia do capitalismo para

<sup>61</sup> RIBEIRO, Gustavo Silveira. *O drama ético na obra de Graciliano Ramos*. 2016, p. 41.

<sup>62</sup> SAID, Roberto. *Quase biografia: poesia e pensamento em Drummond*. 2007, p. 235.

<sup>63</sup> SAID, Roberto. Transcrição de uma aula na disciplina “Drummond: poesia, filosofia e modernidade”, ministrada na Faculdade de Letras da UFMG no ano de 2021.

<sup>64</sup> SANTIAGO, Silviano. “Convite à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade”. 2002, p. 36.

<sup>65</sup> XAVIER, Ismail. “Iracema.” 2004, p. 74.

lançar uma mirada cosmopolita ao mundo (“Que importa este lugar/ se todo lugar/ é ponto de ver e não de ser?”):<sup>66</sup>

o lugar geográfico marginal (Itabira, Rio de Janeiro, Brasil, lugares de *ser*) vai pouco a pouco perdendo as suas características subjetivas e regionais para exhibir-se como “pontos de ver” o mundo e os homens. Ver não é só apreciar. Por isso, ao que é *ponto de ver* vai sobrepor-se uma “maneira de ver”.<sup>67</sup>

Na já citada palestra sobre a exposição *A máquina do mundo*, na Pinacoteca de São Paulo, Roberto Said comenta o “ponto de vista” drummondiano, analisando a perspectiva pela qual o poeta observa o mundo, em um olhar que se mistura com ele, em uma *amálgama* entre o sujeito e as ruas pelas quais ele caminha:

Na mirada drummondiana que foi convocada para exposição da Pinacoteca, as cenas e os objetos da paisagem urbana não são contemplados à distância por um observador soberano e incólume, tão pouco se trata de uma visão panorâmica, o poeta e a cidade aparecem inscritos num mesmo relevo, numa mesma condição histórica e geográfica. [...] O modo discursivo do poeta ressignifica o modo da comunidade, ou melhor, o traçado dos seus poemas parece delinear o traçado de uma comunidade, seguindo a herança do homem comum, mas agora embaralhando as linhas entre o dentro e o fora, entre o novo e o velho, o subjetivo e o coletivo. Mais do que colocar em foco objetos ou signos da rua, o que se destaca em sua obra é a perspectiva dinâmica em que eles são reunidos, desenrolados, recortados, interpretados na trama poética sempre como um problema, um problema a ser resolvido, um impasse. Não há celebração do progresso, celebração do novo. É justamente o impasse que pode provocar na leitura do poema, uma espécie de aprendizado.<sup>68</sup>

Said faz uma comparação do “ponto de vista” de Drummond com o de Oswald de Andrade, que, ao contrário do primeiro, se posiciona em uma “janela de um sobrado” para observar à distância as contradições nas cenas do cotidiano, sem se misturar a elas.<sup>69</sup> É interessante comparar essa citação de Said com um contraste que Nuno Ramos faz do modo distinto com que Drummond e Oswald lidam com as discrepantes contradições do Brasil, compreendendo o poeta mineiro como uma “força de fusão”:

Diferentemente de outras poéticas nossas, onde as partes discrepantes de um país tão desigual e discrepante, permanecem diferentes e contraditórias e um pouco escandalosamente juntas [como] a Tropicália, Oswald, eu acho que [no Drummond] essas

<sup>66</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Origem”, *Lição de coisas*. [1962]. 2015, p. 325.

<sup>67</sup> SANTIAGO, Silvano. “Convite à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade”. 2002, p. 36.

<sup>68</sup> SAID, Roberto. Palestra “Ressonância, memória e batalhas narrativas: Semana de Arte Moderna”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FYjHj6t6fxw>. Acesso em: 04 de jul., de 2022.

<sup>69</sup> Lembramos da leitura de Haroldo de Campos, no texto “Poética da radicalidade”, em que ele caracteriza brevemente o estilo *camera-eye* [“câmera-olho”] de Oswald, que se assemelha com o modo com que caracterizaremos também, no capítulo seguinte, o olhar em alguns poemas de Drummond, que parece observar o mundo “como uma câmera”.

discrepâncias que estão lá, elas um pouco se ambientam, elas se fundem, criam doçura e contorno.<sup>70</sup>

No catálogo da mostra *A máquina do mundo*, que aconteceu no DocsKingdom Lisboa em 2018, há um texto de Donna Haraway chamado “Saberes localizados”, em que a filósofa sustenta que “todos os olhos, incluídos os nossos olhos orgânicos, são sistemas de percepção ativos, construindo traduções e modos específicos de ver, isto é, modos de vida.”<sup>71</sup> Este texto nos ajuda a compreender que o gesto de *olhar* implicado em uma “poética do olhar”, não é uma atitude passiva diante do mundo, que apenas capta ou recebe a sua visualidade, mas uma forma ativa e crítica de ver e de conhecer o mundo. Trata-se de uma *poética*, no sentido de criação de uma experiência do ver.

No poema “A máquina do mundo” dois modos de ver estão em confronto: o olhar humano, corporal, subjetivo e situado do poeta, de um lado, e o olhar mecânico, descorporificado, objetivo e total da máquina do mundo, do outro. Esta visão total está relacionada aos sistemas de satélites que se desenhavam no pós-Guerra, como nos lembra José Miguel Wisnik, os instrumentos técnicos que observam o mundo da perspectiva vigilante do céu. Sem depender de um olhar corporificado, essas imagens do presente (como as da inteligência artificial) são muitas vezes produzidas por máquinas para serem lidas por máquinas (alterando, assim, a relação que as imagens têm com o olhar humano). Estas imagens de vigilância, com sua hipervisibilidade, manifestam um *modo de ver* que Donna Haraway vincula “ao militarismo, ao capitalismo, ao colonialismo” pois são imagens que distanciam “o sujeito cognoscente de todos e de tudo no interesse do poder desmesurado.”<sup>72</sup> Em contraposição a este *modo de ver*, que é o olhar desmesurado da máquina do mundo, Haraway faz referência ao olhar localizado dos animais, olhar que aparece encenado em outro poema do livro *Claro enigma*, “O boi vê os homens”. Ao olhar total e ilimitado da “máquina do mundo”, associado ao colonialismo e ao imperialismo — um olhar que aprisiona e controla os seres humanos, dissimulando uma “oferta maravilhosa” que permitiria tudo ver —, se contrapõe o olhar do boi, situado próximo ao chão, de um ponto de vista que vislumbra um espaço compartilhado entre humanos e animais, interpelando os homens que parecem não ver o que lhes é comum. Haraway nos convida a pensar as diferentes “maneiras de ver”:

<sup>70</sup> RAMOS, Nuno. “Leitura de *Junco*”. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j5ef6IrZOeQ>. Acesso em: 26 de junho de 2018.

<sup>71</sup> HARAWAY, Donna. “Saberes localizados”. [1988] 1995, p. 22.

<sup>72</sup> HARAWAY. “Saberes localizados”, p. 19.



Como ver? De onde ver? Quais os limites da visão? Ver para quê? Ver com quem? Quem deve ter mais do que um ponto de vista? Nos olhos de quem se joga areia? Quem usa viseiras? Quem interpreta o campo visual? Qual outro poder sensorial desejamos cultivar, além da visão?<sup>73</sup>

Essas questões estão presentes na poesia de Drummond. Em diversos textos da poética drummondiana o eu-lírico se enuncia caminhando pelas ruas das cidades, observando a vida que passa ao seu redor e sendo observado (ou não) por seus contemporâneos. Silviano Santiago escreve que o poeta se coloca em constantes “andanças pelas ruas, avenidas e encruzilhadas do século”.<sup>74</sup> Drummond enuncia, em seus deslocamentos, como se falasse com os olhos:

Eu preparo uma canção[...]  
E que fale como dois olhos.

Caminho por uma rua  
que passa em muitos países.  
Se não me veem, eu vejo  
e saúdo velhos amigos.<sup>75</sup>

Como no poema “América”, em que na rua de Itabira passa o mundo, há na “Canção amiga” um *sentimento do mundo* no qual a vida local surge atravessada pela dimensão universal. O “ponto de ver” é geográfico, tem uma perspectiva delimitada, mas se dirige ao mundo. O poema foi musicado por Milton Nascimento, cantor que enuncia também um cosmopolitismo mineiro: “sou do mundo, sou Minas Gerais”. Drummond e Nascimento inspiram o projeto *Minas Mundo*, como traz o seu manifesto: “O cosmopolitismo é, em suma, antes uma perspectiva a partir da qual se fala, e não apenas um tema sobre o qual se pode dizer algo.”<sup>76</sup>

O poema “Mãos dadas”<sup>77</sup> é marcado por uma conexão (e também uma prisão) com o tempo presente, assim como pelo desejo de comunhão com os homens e as mulheres. Lemos neste verso mais uma vez uma menção ao gesto de olhar: “estou preso à vida e olho meus companheiros”.<sup>78</sup> Nesta poesia, não só os homens e as mulheres são sujeitos do olhar como também os animais, as casas e as máquinas. Em diversos momentos desta “poética do olhar” se faz presente uma tensão entre o *ver* e o *não ver*, entre o *olhar* e o *abaixar dos olhos* — os homens que olham para o chão; o boi que vê os homens que não enxergam o que é visível e comum a cada um no espaço; as casas que viram, reviram e já não veem; o sujeito que baixa os

<sup>73</sup> HARAWAY, Donna. “Saberes localizados”. [1988] 1995, p. 28.

<sup>74</sup> HARAWAY. “Saberes localizados”, p. 28.

<sup>75</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Canção amiga”, *Novos poemas*. [1948]. 2015, p. 206.

<sup>76</sup> Disponível em: <https://projetominasmundo.com.br/manifesto/>. Acesso em: 05 de jul. de 2022.

<sup>77</sup> *Mãos dadas* é o título de uma obra de Randolpho Lamonier (fig. 19).

<sup>78</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Mão dadas”, *Sentimento do mundo*. [1940]. 2015, p. 75.

olhos e se recusa a aceitar a oferta da visão total da máquina do mundo; os olhos que são pequenos para ver, mas veem, pasmam, baixam deslumbrados.<sup>79</sup>



**Figura 19:** Mãos dadas.

**Fonte:** Obra *Mãos dadas* (s/d), do artista plástico de Randolph Lamonier.

O boi toma a palavra e nos interpela:

[...] como também parecem não enxergar o que é visível e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes e no rasto da tristeza chegam à crueldade. Toda a expressão deles mora nos olhos — e perde-se a um simples baixar de cílios, a uma sombra.<sup>80</sup>

<sup>79</sup> Respectivamente, os poemas: “Lanterna mágica” (*Alguma poesia*, 1930), “Um boi vê os homens”; “Morte das casas de Ouro Preto”, “A máquina do mundo” (*Claro enigma*, 1951); “Visão 1944” (*A rosa do povo*, 1945).

<sup>80</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Um boi vê os homens”, *Claro enigma*. [1951]. 2015, p. 223.

O sujeito do poema “O boi vê os homens”, em uma troca de lugares, assume a perspectiva do boi que tece um monólogo sobre a condição humana. Em certo momento do texto, o animal repara no olhar humano, que parece “não enxergar o que é visível/ e comum a cada um de nós, no espaço”. O boi observa a cegueira parcial dos homens e das mulheres, que não conseguem ver justamente o fundo de animalidade (ou humanidade) que existe em comum entre diferentes espécies. Ao afirmarem sua separação e superioridade em relação aos animais, os seres humanos assumem uma posição de domínio sobre os outros seres, assim como uma relação de exploração da natureza (espaço comum de todos os viventes). O olhar do boi aponta para um sujeito coletivo, um *nós*, indicando a possibilidade de partilha da existência com os seres humanos (partilha comum que, precisamente, os humanos *não* veem). No poema está em jogo uma duplicação do olhar: o boi olha os olhos dos homens (como na construção em abismo do conto “O búfalo”, de Clarice Lispector: “os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos”).<sup>81</sup> Contra a separação entre o humano e o não humano, o boi anuncia uma coletividade, uma unidade perdida. “Toda expressão deles mora nos olhos”: neste verso é assinalado a supremacia da visão sob os outros sentidos, e os olhares dos humanos são tristes, cruéis. A expressão deles logo se perde, quando os cílios se abaixam e uma sombra cai sobre o olhar. No poema “Rapto”, também de *Claro engima*, os olhos se abaixam diante da grandeza da natureza:

[...] baixemos nossos olhos ao desígnio  
da natureza ambígua e reticente:  
ela tece, dobrando-lhe o amargor,  
outra forma de amar no acerbo amor.<sup>82</sup>

Ao longo do século XX, Drummond elaborou a sua “poética do olhar” — uma poesia das “retinas tão fatigadas” e das “pupilas gastas”<sup>83</sup> — relacionada aos excessos de visibilidade do mundo moderno, entre a visão do horror “grande demais” (como nas Grandes Guerras) e a catástrofe tramada às cegas no Antropoceno. Alfredo Bosi nomeia este século como “apocalipse da Era da Máquina”.<sup>84</sup> Nesta era, os seres humanos perpetuam mudanças geológicas no planeta Terra, como a devastação causada pela mineração. Marisol de la Cadena designa este período histórico como “Antropo-cego”.<sup>85</sup> Ora se vê algo grande demais, ora não se vê a tragédia que se aproxima.

<sup>81</sup> LISPECTOR, Clarice. “O búfalo”, *Laços de família*. [1960]. 2016, p. 256.

<sup>82</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Rapto”, *Claro engima*. [1951]. 2015, p. 237.

<sup>83</sup> Poemas “No meio do caminho” e “A máquina do mundo”.

<sup>84</sup> BOSI, Alfredo. “Em torno de um poema de A rosa do povo.” 2017, p. 44.

<sup>85</sup> Cf. DE LA CADENA, Marisol. “Natureza incomum: histórias do antropo-cego.” 2018.

Em uma conversa com Ailton Krenak, José Miguel Wisnik nos diz que, com os recentes rompimentos das barragens de Mariana e Brumadinho, “essas coisas estavam em estado de emergência e foi então que os *olhos do Brasil*, nossas *retinas fatigadas*, viram o poder da devastação”.<sup>86</sup> Essas catástrofes, do século XXI, revelam no nosso tempo presente o que já estava em estado de latência na poesia de Drummond desde o século passado, que já alertava em 1930 para os perigos da exploração do planeta pela maquinaria da modernização: enquanto os homens olhavam para o chão, os ingleses compravam a mina e Tutu Caramujo cismava na “derrota incomparável” (como lemos em “Itabira”).

No poema “Cidadezinha qualquer”, de estrutura paratática, o eu-lírico está na rua de uma cidade do interior observando uma cena que se desenrola à sua frente. Na primeira estrofe é apresentada a descrição do espaço e dos sujeitos que ali estão, e, na sequência, três palavras se enunciam:

Casas entre bananeiras  
mulheres entre laranjeiras  
pomar amor cantar.

Um homem vai devagar.  
Um cachorro vai devagar.  
Um burro vai devagar.  
Devagar... as janelas olham.

Eta vida besta, meu Deus.<sup>87</sup>

Na segunda estrofe, salta aos olhos a repetição insistente do advérbio que marca a temporalidade da cena: *devagar, devagar, devagar, devagar*. O tempo é lento, arcaico, tradicional. O tempo dos seres humanos entra em consonância com o tempo dos animais e das casas. O tempo devagar da caminhada é também o tempo do *olhar*: “Devagar... as janelas olham”. Se no poema “Itabira” são os homens que olham para o chão, em “Cidadezinha qualquer” são as janelas — metonímias da casa e do espaço privado — que veem. Neste poema se insinua um olhar que é também um espiar, um *voyeurismo* de quem vê sem ser visto, de quem, do espaço íntimo, observa a rua e o mundo. Como sustenta Roberto Said:

é uma visão no sentido do *voyeur* daquele que ‘espia’, é o termo que a gente vai encontrar em *Alguma poesia*, e que é ao mesmo tempo o *flâneur*, ele está na rua, ele

<sup>86</sup> WISNIK, José Miguel. Palestra “Maquinação do Mundo: Drummond e a mineração”. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LtPITXDde9s>. Acesso: 8 de novembro de 2021.

<sup>87</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Cidadezinha qualquer”, *Alguma poesia*. [1930]. 2015, p. 26.

caminha pela rua, ele se desloca pela cena urbana e vê o que passa enquanto passa, vê o que está ao seu redor e é visto pelos seus contemporâneos.<sup>88</sup>

A janela marca também os limites de um quadro: a cena provinciana é vista através de um enquadramento. Neste quadro, o espaço privado vê o mundo público; o ponto de vista subjetivo observa o cenário onde se desenrola a vida cotidiana que se confunde com a vida histórica. É nas ruas da “Cidadezinha qualquer” que, em um momento determinado, chegam os ingleses e compram a mina.

Se a cidade é *qualquer*, Drummond também escreve sobre “qualquer homem/ ao meio-dia em qualquer praça”.<sup>89</sup> O *qualquer* indica um princípio de igualdade, de comunhão: todos os homens e todas as mulheres, todas as cidades e todas praças têm a mesma importância (não se trata de uma igualdade como se todos fossem reduzidos a uma identidade comum). O princípio de igualdade nesta poética indica que qualquer ser humano e qualquer cidade, cada qual com suas singularidades e diferenças, são atravessados pela história e também por questões filosóficas da maior importância. Na literatura da “vida menor”, Drummond encontra rastros de uma experiência que é coletiva e social. Comentando as revoluções estéticas e técnicas da literatura moderna e da fotografia, Jacques Rancière escreve que: “a revolução estética é antes de tudo a glória do *qualquer um*”.<sup>90</sup>

A “Cidadezinha qualquer”, um lugar aparentemente insignificante, perdido no mundo, se revela, no entanto, como lugar *nada qualquer*, pois é no interior de Minas Gerais que as grandes movimentações da economia do Brasil e do mundo se desenrolarão ao longo do século XX. A cidade devagar, aparentemente parada no tempo, será um dos palcos da modernização no Brasil. No último verso, um comentário irônico dá sentido e interpreta a cena: “Eta vida besta, meu Deus”.

### 1.1.1 O olhar é um pensamento

No início do livro *Giorgio Agamben: poesia, filosofia e crítica* (2010), Alberto Pucheu retoma as lições poéticas de Ezra Pound, que apresentam os três componentes fundamentais da poesia: “fanopeia (projeção de uma imagem visual, fixa ou em movimento, sobre a mente ou imaginação [...]), melopeia (a produção da propriedade musical por intermédio do ritmo e do som [...])

<sup>88</sup> Transcrição de uma aula de Roberto Said na disciplina “Drummond: poesia, filosofia e modernidade”, FALE/UFG, 2021.

<sup>89</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Consideração do poema”, *A rosa do povo*. [1945]. 2015, p. 103.

<sup>90</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. 2005, p. 48.

e logopeia (‘a dança do intelecto por entre as palavras’[...])’.<sup>91</sup> Em uma aula sobre o modernismo brasileiro,<sup>92</sup> José Miguel Wisnik menciona um poema de Oswald de Andrade como exemplo da *fanopeia* (imagem),<sup>93</sup> um de Manuel Bandeira como *melopeia* (som)<sup>94</sup> e um de Carlos Drummond como *logopeia* (pensamento).<sup>95</sup> Essas três características, no entanto, se conjugam no interior de um mesmo poema. A nossa hipótese é a de que a poesia de Drummond produz pensamento através da construção das imagens e dos sons. O pensamento drummondiano se constrói na imanência do olhar e da linguagem, se materializando na concretude das cenas e das coisas do mundo. Se nesta poesia uma reflexão sobre a modernização no Brasil é proposta, essa reflexão se dá com as palavras e as imagens poéticas.

Observarmos que Drummond não tem ideias gerais e transcendentais, por exemplo, sobre *o que é* a noite ou *o que seja* a máquina. Há, no entanto, um aforismo em seu abecedário que o poeta dedicou à palavra “Máquina”: “Cansada de servir ao homem, a máquina enferruja e morre”.<sup>96</sup> A definição não é um verbete explicativo, mas um enunciado irônico que inverte (colocando ao *avesso*, como indica o nome do livro) a relação entre o humano e a máquina, em uma proposição em que é a máquina que serve ao homem, e não o contrário. As máquinas, como as casas de Ouro Preto, já não veem, também morrem.<sup>97</sup>

Essas imagens-conceituais são abordadas na materialidade das construções poéticas, implicadas nas redes de imagens e significações de cada poema, e também identificadas na leitura em série de diversos poemas. Uma mesma imagem-conceitual não tem um sentido único e imutável, mas é ambivalente e ganha novas camadas de sentido, por vezes paradoxais, em cada poema. A *ideia* dos tempos contraditórios no poema “Itabira”, por exemplo, se constrói na própria encenação da imagem poética (“Os meninos seguem para a escola”/ “Os ingleses compram a mina”). Na montagem da cena, o pensamento irrompe.<sup>98</sup> Em vez de argumentar e explicar suas ideias, Drummond nos faz senti-las e experimentá-las com a imaginação (através dos

<sup>91</sup> PUCHEU, Alberto. *Giorgio Agamben*. 2010, p. 6.

<sup>92</sup> WISNIK, José Miguel. Curso “Modernismo hoje: Antropofagia e Macunaíma”, ministrado no Atelier Paulista, 2021.

<sup>93</sup> “— Qué apanhá sordado?! — O quê?! — Qué apanhá?! Pernas e cabeças na calçada.” (“Capoeira”, de Oswald de Andrade).

<sup>94</sup> “a onda anda/ aonde anda/ a onda?” (“A onda”, de Manuel Bandeira).

<sup>95</sup> “Eu não devia te dizer/ Mas essa lua/ Mas esse conhaque/ Deixam a gente comovido como o diabo”. (“Poema de sete faces”, de Carlos Drummond).

<sup>96</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *O avesso das coisas*. 2019, p. 166.

<sup>97</sup> No *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa* o verbete “Máquina” e as palavras e expressões que dela se desdobram ocupam quase duas colunas inteiras, como “2. O conjunto orgânico das peças dum instrumento; maquinismo, mecanismo”, até definições relacionadas ao corpo humano como máquina: “5. Estrutura orgânica e harmônica: a máquina do corpo humano”. 1986, p. 1087.

<sup>98</sup> A frase “O olhar é um pensamento”, que dá título a este subcapítulo, é de Herberto Helder.

recursos da lírica: imagens, sons, ritmos, letras, palavras). O leitor tem a liberdade para, a partir da experiência sensível, construir também os seus próprios sentidos na leitura dos poemas.

Na palestra “O que é o ato de criação” (1987),<sup>99</sup> o filósofo Gilles Deleuze discute as diferenças entre ter uma *ideia* em cinema e ter uma ideia em filosofia, em literatura, em ciência ou em pintura. Segundo o filósofo, não se pode ter uma ideia em geral, pois as ideias estão implicadas em um “modo de expressão”, em função das técnicas e domínios existentes.<sup>100</sup> Deleuze diz que a filosofia não existe para *refletir sobre* outros campos do saber, como se ela habitasse em um plano acima dos demais, podendo julgá-los. Quem reflete sobre o cinema, ele afirma, são os próprios cineastas; quem reflete sobre a literatura, os próprios escritores. Por outro lado, o que todos esses campos teriam em comum? Deleuze nos responde: a criação, a invenção, a fabricação (a maquinação) do espaço-tempo. A filosofia cria conceitos; o cinema cria, por sua vez, “blocos de movimentos-duração”;<sup>101</sup> a poesia cria versos e estrofes, relacionando o som e o sentido das palavras. Podemos notar que Deleuze nos diz que os conceitos não existem prontos e acabados: “é preciso fabricá-los”,<sup>102</sup> assim como os cineastas fabricam os blocos de movimento/duração e os poetas inventam versos. Estas reflexões nos ajudam a compreender que, como a filosofia, a literatura pensa o mundo através da criação de imagens poéticas, que são um outro registro para o pensamento.

A filosofia, o cinema e a literatura, por exemplo, criam diferentes modos de expressão para ideias. Não existe, na filosofia deleuzeana, uma hierarquia entre esses campos: todos eles produzem *ideias e pensamento*, cada um com seus meios e fazeres específicos. Como já indicamos mais acima, nosso método consistiu em tomar a literatura como pensamento e “guia teórico”<sup>103</sup> do percurso de leitura das obras visuais. A poesia, aqui, tem a mesma importância do pensamento conceitual, assim como do pensamento visual. Da literatura extraímos imagens-conceituais, a partir de seus arranjos com a linguagem verbal (com suas rimas, metáforas e metonímias, por exemplo); das imagens, extrairemos também pensamento sobre a maquinação do mundo a partir das formas cinematográficas (a partir dos enquadramentos, da *mise-en-scène*, da montagem). Nos colocamos, portanto, em constante trânsito entre distintas formas de expressão. As fronteiras entre os campos artísticos serão ultrapassadas, buscando o que há em comum entre eles, mas também atentando para diferenças e especificidades. Como escreve Deleuze, “O limite que é comum a todas essas séries de invenções [...] é o espaço-tempo”.<sup>104</sup>

<sup>99</sup> DELEUZE, Gilles. “O que é o ato de criação?”. [1987]. 2012.

<sup>100</sup> DELEUZE. “O que é o ato de criação?”, p. 181.

<sup>101</sup> DELEUZE. “O que é o ato de criação?”, p. 182.

<sup>102</sup> DELEUZE. “O que é o ato de criação?”, p. 182.

<sup>103</sup> A expressão é de Veronica Stigger (2016).

<sup>104</sup> DELEUZE, Gilles. “O que é o ato de criação?” [1987]. 2012, p. 183.

### 1.1.2 Imagem poética

*Pelo menos posso perceber  
o duplo sentido de tudo.*

Gilberto Gil

Em *O arco e a lira* (1984), o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz explora os sentidos da *imagem poética* no que ela implica a coexistência da contradição, do paradoxo e da diferença. Ao contrário do discurso lógico ocidental que opera através da identidade e da distinção nítida que define que as coisas do mundo como isto *ou* aquilo, na *imagem poética* as coisas podem ser isto *e* aquilo, *ao mesmo tempo*. Paz define a *imagem* como “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema”.<sup>105</sup> Ele nos explica que todos os significados de imagem “têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases.”<sup>106</sup> Neste texto, chamado “A imagem”, Paz nos dá pistas importantes para compreendermos tanto o componente *imagético* da poesia quanto sua capacidade de produzir *pensamento*, pois a poesia explora a “pluralidade e ambiguidade do real”<sup>107</sup> e, enquanto *pensamento*, “não representa; apresenta. Recria, revive nossa experiência do real”.<sup>108</sup> A imagem é um outro registro para o pensamento, que abriga o paradoxo e as ideias contrárias.

Nas imagens poéticas de Drummond, podemos observar como os princípios do paradoxo e da diferença se fazem presentes, pois se trata de uma poesia do pensamento que apreende a realidade brasileira em suas contradições fundantes: entre o tradicional e o moderno, o íntimo e o social, o lento e o acelerado, o subjetivo e o histórico. Comentando seu livro *Junco* (2011), Nuno Ramos faz uma leitura singular da poética drummondiana:

Drummond pega o Brasil como uma grande fazenda e vai até um Brasil industrializado, complexo, violento, ele passa por tudo. Eu tenho a impressão que ele soube amalgamar isso, soube botar em contato coisas que sem ele ficam simplesmente isoladas. O Drummond é uma espécie de um fio terra que conduziu as nossas energias e conseguiu colocá-las em contato, como nenhum outro artista.<sup>109</sup>

<sup>105</sup> PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 1984, p. 119.

<sup>106</sup> PAZ. *O arco e a lira*, p. 120.

<sup>107</sup> PAZ. *O arco e a lira*, p. 131.

<sup>108</sup> PAZ. *O arco e a lira*, p. p. 132.

<sup>109</sup> RAMOS, Nuno. “Nuno Ramos fala sobre Carlos Drummond de Andrade”. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j5ef6IrZOeQ>. Acesso em: 1º de dezembro de 2021.



Em suas imagens, Drummond apreende as forças contrárias do país que entram em conflito. Sua poesia “aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real.”<sup>110</sup> Como diz ainda Nuno Ramos, em Drummond, as “discrepâncias que estão lá, elas um pouco se ambientam, elas se fundem, criam doçura e contorno.”<sup>111</sup> O poeta itabirano cria imagens que mostram a experiência moderna brasileira, assim como a recobre de múltiplos sentidos. Como afirma Silviano Santiago, Drummond é “nas letras o [nosso] melhor e mais multifacetado intérprete”<sup>112</sup> do século XX. Como nos lembra Eduardo Sterzi, Mauro Faustino escreveu: “no futuro, quem quiser conhecer o ‘Geist’ brasileiro, pelo menos de entre 1930 e 1945, terá que recorrer muito mais a Drummond que a certos historiadores, sociólogos, antropólogos e ‘filósofos’ nossos”.<sup>113</sup>

Se tomamos Drummond como “intérprete do Brasil” (ou melhor, como intérprete do *mundo*), recobramos o argumento do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, que afirma que “nos países periféricos, quem pensa são os escritores, quem faz a função dos filósofos da grande tradição, quem faz essa função são os literatos. Os literatos são as antenas da consciência dessas línguas e dessas culturas.”<sup>114</sup> Nesta palestra sobre Clarice Lispector e Guimarães Rosa, Viveiros de Castro propõe a tese de que os escritores brasileiros do século XX são nossos filósofos. Como discutimos no início, o pensamento desses artistas se engendra no trabalho elaborado com a linguagem, assim como na presença do corpo em suas obras. Suas criações literárias fabricam de visões de mundo, transformando a linguagem em campo de experiência. Comentando, por exemplo, a dimensão filosófica que envolve o poema “A máquina do mundo”, Wisnik nos diz que

reconhece-se, independentemente da intenção do poeta, um tema caro à discussão contemporânea: a questão da técnica, tratada por Adorno e Horkheimer, por Heidegger, por Agamben retomando o conceito foucaultiano de dispositivo, convertida, no entanto, pela poesia, à condição de *claro enigma*. Não nos interessa, aqui, recobri-la com uma terminologia filosofante, mas compreendê-la como se lançando para uma espécie própria de dimensão problemática cuja reflexão se dá nas palavras.<sup>115</sup>

O que Viveiros de Castro nos mostra, assim como o faz José Miguel Wisnik, é que os escritores periféricos condensam em suas obras literárias discussões e problemas caros à

<sup>110</sup> PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 1984, p. 120.

<sup>111</sup> RAMOS, Nuno. “Nuno Ramos fala sobre Carlos Drummond de Andrade”. 2011.

<sup>112</sup> SANTIAGO, Silviano. “Convite à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade”. 2002, p. 10.

<sup>113</sup> STERZI, Eduardo. “Drummond e a Poética da Interrupção”. 2002, p. 73

<sup>114</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “A força de um inferno: Rosa e Clarice nas paragens da diferença.” 2013. Disponível em: <https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2018/04/23/a-forca-de-um-inferno-rosa-e-clarice-nas-paragens-da-diferenca-transcricao-da-palestra-de-eduardo-viveiros-de-castro-no-ifch-unicamp/>. Acesso em: 12 de novembro de 2020.

<sup>115</sup> WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*. 2018, p. 134.

filosofia da grande tradição. No texto chamado “O recado da mata”, que serve de prefácio a outro livro de referência para o debate contemporâneo, *A queda do céu* (2015), de Davi Kopenawa e Bruce Albert, Viveiros de Castro toma o poema “A máquina do mundo” como epígrafe de seu texto e como porta de entrada para o universo do livro. Percebemos que nesta aproximação de Drummond com a luta dos povos indígenas, a mineração ocupa um lugar central. Em diversas passagens do livro, Kopenawa interpela as máquinas mineradoras e o garimpo, que extraem minério e ouro das terras indígenas, com isso provocando a *queda do céu* e as diversas catástrofes associadas ao rompimento das barragens de Brumadinho e Mariana, assim como os limites do progresso tecnológico. Kopenawa nos adverte sobre as catástrofes que as máquinas produzem na terra: “Com suas *máquinas*, os garimpeiros só conseguiram até agora sugar pó de ouro do fundo dos rios. [...] Se os brancos de hoje conseguirem arrancá-lo com suas bombas e *grandes máquinas*, do mesmo modo que abriram a estrada em nossa floresta, a terra se rasgará e todos os seus habitantes cairão no mundo de baixo”.<sup>116</sup>

Ainda no referido texto, Viveiros de Castro escreve que os brancos “reluta[m] em responder/ a tal apelo assim maravilhoso”,<sup>117</sup> enunciado pelos povos indígenas, alertando-nos sobre as diversas catástrofes causadas pelo progresso tecnológico, constatando que “se as profecias justificadamente pessimistas de Davi [Kopenawa] se concretizarem, só começaremos a enxergar alguma coisa quando não houver mais nada a ver. Aí então poderemos, como o poeta, ‘avaliar o que perdemos’”.<sup>118</sup> Na sua leitura do poema, o que está sublinhado é uma questão de (in)visibilidade: só começaremos a enxergar a destruição de nosso planeta quando não houver mais nada a ver. Aqui a aparição da “máquina do mundo” é vinculada à perda, *derrota incomparável*, como fechamento de possibilidades. Por outro lado, Viveiros de Castro sustenta que devemos “perceber que ‘a máquina do mundo’ é um ser vivo composto de incontáveis seres vivos, um *superorganismo* constantemente renovado”.<sup>119</sup> Observamos, nesta leitura próxima à perspectiva dos povos indígenas, que a “máquina do mundo” é percebida de maneira cindida: entre a visão da catástrofe, da perda, da máquina que se fecha; e a visão de um *superorganismo*, composto por seres e sujeitos que reexistem à dominação do capitalismo e mantém com a história uma relação de abertura.

<sup>116</sup> KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. 2015, p. 359, grifos nossos.

<sup>117</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O recado da mata”. 2015, p. 14.

<sup>118</sup> VIVEIROS DE CASTRO. “O recado da mata”, p. 14.

<sup>119</sup> VIVEIROS DE CASTRO. “O recado da mata”, p. 14.

## 1.2 Máquina

Trabalhas sem alegria para um mundo caduco,  
onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo.  
Praticas laboriosamente os gestos universais,  
sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual.

Heróis enchem os parques da cidade em que te arrastas,  
e preconizam a virtude, a renúncia, o sangue frio, a concepção.  
A noite, se neblina, abrem guarda-chuvas de bronze  
ou se recolhem aos volumes de sinistras bibliotecas.

Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra  
e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer.  
Mas o horrível despertar prova a existência da Grande Máquina  
e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras.

Caminhas entre mortos e com eles conversas  
sobre coisas do tempo futuro e negócios do espírito.  
A literatura estragou tuas melhores horas de amor.  
Ao telefone perdeste muito, muitíssimo tempo de semear.

Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota  
e adiar para outro século a felicidade coletiva.  
Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição  
porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.<sup>120</sup>

Em “Elegia 1938” — poema melancólico diante de um mundo e de uma época que chegam ao fim, com o início da Segunda Guerra — o poeta se dirige ao sujeito preso em seu tempo da seguinte maneira: “Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra/ e sabes que dormindo, os problemas te dispensam de morrer”.<sup>121</sup> A noite aparece como tempo de amor, paradoxalmente, pelo seu poder de destruição, aniquilamento. O que a noite encerra é justamente o tempo do dia e do trabalho, colocando fim aos problemas e à sensação da morte em vida. Observamos no poema um movimento contraditório, em que o sono aniquila a morte, encerrando o desejo de morrer: “Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina/ e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras.” O despertar, precedido pela conjunção adversativa “mas”, é o retorno ao tempo do dia que recoloca o sujeito diante da Grande Máquina capitalista, posicionando-o diante dos funcionamentos complexos dos mecanismos de exploração do capital, que o sujeito não compreende. São mecanismos de um “mundo caduco”, marcado por significações “indecifráveis”, onde o sujeito apenas repete, mecânica e automaticamente, os “gestos universais”. A existência da Grande Máquina não dá espaço à subjetividade humana, ali a vida se submete às ordens e formas que “não encerram nenhum exemplo”.

<sup>120</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Elegia 1938”, *Sentimento do mundo*. [1940]. 2015, p. 80.

<sup>121</sup> ANDRADE. “Elegia 1938”, p. 80.

Aniquilando o tempo da dominação, a noite aparece como lugar de ruptura, como espaço-tempo da fantasia, dos sonhos, momento em que a possibilidade de subjetivação se faz possível. José Miguel Wisnik escreve que o poema “nomeia o monstro e peita com desassombro o poder da ‘Grande Máquina’ [...] — entidade na qual se amalgamam o capital, os dispositivos onipresentes de dominação e a face neutra da alienação vertendo sobre cada coisa a sua cota de estranheza.”<sup>122</sup>

O significante “máquina” aparece neste poema indicando a interconexão entre as partes da sociedade, onde a vida subjetiva se encontra em agenciamento com a vida coletiva: os sujeitos estão concatenados com os dispositivos do capital, enredados no seu funcionamento social. A máquina indica também a forma como Drummond compreendia o sistema interligado da vida moderna: o que acontecia no centro do mundo, no âmbito social ou cultural, afetava as partes periféricas, como em uma teia de aranha. Não por acaso, o desejo explosivo do sujeito do poema é o da destruição do centro do capitalismo financeiro daquela época, caracterizado em seu *modus operandi* desigual, neste ato que teria ressonâncias em seu próprio país: “Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição/ porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.” Neste poema, um pensamento sobre o *tempo presente* se desenha na inconformidade do sujeito poético com o seu “mundo caduco” e suas significações dominantes indecifráveis, em que o sentido do mundo não se revela facilmente aos homens e mulheres. Uma reflexão se esboça sobre a *máquina* e os mecanismos sociais e econômicos que se imbricam com a vida subjetiva. A *noite* aparece como tempo-espaço possível para a resistência, a interrupção, a ruptura política.

No poema “A máquina do mundo”, no final de *Claro enigma* (1951), o eu lírico caminha por uma estrada pedregosa de Minas no fecho da tarde, quando o sino rouco dispara a sua memória lírica e faz a “máquina do mundo” aparecer, oferecendo-lhe a “total explicação da vida”. O sujeito desenganado, no entanto, desconfia de tal oferta maravilhosa e a recusa, de mãos pensas, avaliando o que perdera, mergulhando na escuridão da noite, na treva mais densa. “A máquina do mundo” se dá a ver, só pode ser vista, justamente na penumbra, como escreve José Miguel Wisnik, é “no umbral, ou na penumbra, em que somos levados a *ver o não ver* — é que se entreabre a *visão*. Em outros termos, não se trata propriamente de que a máquina aparece *no mundo*, mas de que *o mundo aparece como máquina*.”<sup>123</sup>

A máquina oferece uma visão total ao poeta, interpelando-o: “olha, repara ausculta: [...] essa total explicação da vida”, “vê, contempla”, “tudo se apresentou nesse relance [...] afinal

<sup>122</sup> WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*. 2018, p. 179-180.

<sup>123</sup> WISNIK. *Maquinação do mundo*, p. 199.

submetido à vista humana”.<sup>124</sup> O enigma do mundo se revela aos olhos reticentes do poeta, que se abaixam e recusam a oferta maravilhosa:

baixei os olhos, incurioso, lasso,  
desdenhando colher a coisa oferta  
que se abria gratuita a meu engenho.<sup>125</sup>

Na sua leitura do poema, Roberto Said sustenta que “O sentido em Drummond — sentido da vida, do mundo, das palavras ou da poesia — não é algo a ser revelado, não está na essência e nem tampouco pertence às alturas. Ao contrário, deve ser produzido, retomado, maquiado pelo próprio sujeito-da-procura”.<sup>126</sup> O sentido para o poeta é imanente à sua constante procura, que se dá por meio de suas palavras e de seu pensamento, de sua visão subjetiva, situada e parcial. Aqui tateamos um dos motivos da recusa do sentido último da vida oferecido pela visão total e transcendente da “máquina do mundo”. O pensamento de Drummond se constrói a partir de sua experiência concreta como sujeito histórico, recusando o conhecimento ilimitado e universal. A razão da recusa do poeta seria, segundo João Adolfo Hansen, a negação da

experiência da revelação porque, sendo revelação metafísica e superior, é radicalmente impossível no mundo determinado pela mercadoria. No mundo da mercadoria, a máquina do mundo é mais uma entre todas as outras. Sua recusa é negativa, atea e material, e implica afirmar a contingência do mundo e da vida, que são um mundo caduco e uma vida caduca, sem nenhum fundamento último para a experiência da destruição sem sentido que é a história. Negando a transcendência, Drummond afirma a mera historicidade da vida só mortal, sem sentido superior e sem sentido, a não ser o sentido contingente.<sup>127</sup>

A questão do sentido, da *lógica do sentido*, é central no pensamento de Gilles Deleuze. Para o filósofo, o sentido (do mundo, da vida) não é algo a ser descoberto, não está na origem (“no absurdo original”, como escreve Drummond, ou na “memória dos deuses”), o sentido não pode ser oferecido de cima para baixo, de forma transcendente, pois o sentido é imanente ao sujeito que o constrói: “o sentido não é nunca princípio ou origem, ele é produzido. Ele não é algo a ser descoberto, restaurado ou reempregado, mas algo a produzir por meio de novas maquinações”.<sup>128</sup>

<sup>124</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “A máquina do mundo”, *Claro enigma*. [1951]. 2015, p. 266.

<sup>125</sup> ANDRADE. “A máquina do mundo”, p. 267.

<sup>126</sup> SAID, Roberto. *Quase biografia*. 2007, p. 193.

<sup>127</sup> HANSEN, João Adolfo. “Máquina do mundo”. 2018, p. 310.

<sup>128</sup> DELEUZE, Gilles *apud* LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. 2015, p. 128.

Nas interpretações de Said (2007), Cicero (2010) e Hansen (2018) observamos que a recusa de Drummond é uma negação de um “sentido transcendente”, que revelaria uma essência oculta do mundo. O poeta moderno sabe que o seu mundo não é fechado e que não há sentido último a ser descoberto. A questão do mundo da mercadoria já aparecia no livro *A rosa do povo* (1945), em que o eu lírico nos diz: “Melancolias, mercadorias espreitam-me”. As mercadorias se tornam sujeitos do olhar no poema que miram o poeta por toda parte. A imagem do mundo como “máquina mercante”, relacionada às navegações e ao comércio dos primórdios do capitalismo, em um contexto de mundialização da economia, aparece em meados do século XVII no poema de Gregório de Mattos e é reatualizada por Caetano Veloso em seu exílio em plena ditadura no disco *Transa* (1972). Alfredo Bosi explica o sentido da expressão:

O que vem a ser esta máquina mercante? Ao pé da letra, são os navios do comércio, muitos deles britânicos, franceses e batavos, que traziam mercadorias de luxo, principalmente da Índia e da Europa. [...] Figuradamente: “máquina mercante” soa, aos nossos ouvidos de hoje, como uma arguta metonímia do sistema inteiro, o mercantilismo. [...] Mas o que faz a máquina mercante? [...] A máquina trocou, foi trocando e tem trocado, porque ela não só agiu em um passado remoto e já definido, como também continuou operando ao longo do tempo [...] *Trocar* tem, nesse passo, o significado preciso, e hoje um tanto raro, de *mudar*, *alterar*, com regência de objeto direto: a máquina mercante *trocou-te*, isto é, transformou a cidade da Bahia e os seus moradores.<sup>129</sup>

Ao longo dos anos que se sucederam à publicação do poema “A máquina do mundo”, a fortuna crítica drummondiana tem debatido com exaustão cada imagem da intrincada teia deste conjunto de versos. A discussão filosófica esboçada é densa e remonta a diversos assuntos e pensadores. Em linhas gerais, o poema é lido como uma revelação metafísica do sentido último da vida, a descoberta do mistério do mundo e a visualização de sua disposição enigmática, que o poeta, que tanto a procurou desvendar, agora recusa, por saber que no mundo moderno tal revelação total não é mais possível, nem sequer desejável.<sup>130</sup> Numa chave de leitura mais política, alguns críticos relacionam o poema com a desilusão dos ideais e das utopias socialistas do século XX, que se esvaziaram no pós-guerra.<sup>131</sup>

José Miguel Wisnik define a semântica da “máquina” como “invenção astuciosa” e “engenho, aparato ou instrumento que produz ‘com arte ou indústria visando um fim determinado’”.<sup>132</sup>

<sup>129</sup> BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 2006, p. 94-95.

<sup>130</sup> Ver a leitura de Antonio Cicero (2010), “A máquina do mundo”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0708201022.htm>. Acesso em: 19 de janeiro de 2021.

<sup>131</sup> Conforme a leitura de Vagner Camillo (2001) e a de José Miguel Wisnik (2018).

<sup>132</sup> WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*. 2018, p. 129.

Na expressão clássica “máquina do mundo”, a palavra “máquina” tem um sentido globalizante, muito mais amplo do que o usual, como explica João Adolfo Hansen. Do latim *machina*, vindo do grego *mékhané*, “máquina ou maquinação” quer dizer “invenção astuciosa”, engenho inventivo produzido pela inteligência enquanto “instrumento da natureza”. Na concepção que vigorou até o século XVI, o próprio universo é uma grande máquina fabricada artificialmente pelo engenho divino e articulada em camadas de similitudes. Mas são também máquinas todos os dispositivos engenhosos capazes de capturar, conter, represar e canalizar as forças da máquina do mundo (como a máquina mercante e a máquina navegante), incluindo, com destaque engenho retórico e máquina de linguagem que produz as ficções discursivas, como é o caso da poesia.<sup>133</sup>

Wisnik faz referência ao texto de João Adolfo Hansen (2005) e nos mostra a pluralidade de sentidos que a palavra *máquina* possui, assim como as transformações históricas pelas quais esse termo atravessou. A expressão “máquina do mundo” é compreendida em diferentes regimes de historicidades ao longo dos séculos. Se a *máquina* no Renascimento era compreendida como “engenho divino”, como “disposição cósmica do Universo”, em que as partes do Universo estariam interligadas, na definição moderna a *máquina* ela se relaciona com os dispositivos técnicos, que se transformam na passagem das sociedades industriais para as pós-industriais. Em nossa dissertação privilegiamos as possibilidades da máquina poética (nos âmbitos da literatura e do cinema) com as quais os sujeitos produzem *maquinações de resistência e emancipação*, através do engenho e do aparato da escrita e da produção de imagens. Buscamos também compreender os *mecanismos de dominação e exploração* próprios do capitalismo contemporâneo. Comentando a transformação e a transmissão da metáfora da “máquina do mundo” ao longo dos séculos, Eduardo Jorge (2018) escreve que:

A máquina do mundo pode ser lida como uma metáfora em incessante metamorfose onde o ponto de partida está em *Os Lusíadas* [1572]. [...] Entre a metáfora “máquina do mundo” e a matéria que dela deriva em outros poemas situados em lugares e épocas distintas, a concepção do mundo na era de Camões também foi transformada pelas consequências das conquistas técnicas a partir do Renascimento. A questão inerente ao poema de Camões é que o próprio uso do termo “máquina” mudou radicalmente em termos técnicos quando a mecanização chegou ao poder nas sociedades industriais no final do século XIX e ao longo do século XX.<sup>134</sup>

A leitura de João Adolfo Hansen (2016) situa a compreensão do universo enquanto “máquina”, ou “máquina do mundo”, por parte dos modelos da ciência moderna que começavam a se desenhar no século XV, com o início das grandes navegações portuguesas:

a máquina do mundo é o Universo artificialmente fabricado pelo engenho do Deus, autor máximo. Na máquina se vê tudo o que é; e a inspiração divina que a anima também faz ver o que será. Ela é, por isso, síntese da realidade como total explicação

<sup>133</sup> WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*. 2018, p. 129.

<sup>134</sup> OLIVEIRA, Eduardo Jorge. “Da máquina do Mundo à Máquina Zero.” 2018, p. 187.

da vida, nexo primeiro e singular, ciência sublime e formidável, mas hermética, como diz Drummond.<sup>135</sup>

Em *Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões, quando Vasco da Gama chega às Américas, a Deusa Tétis lhe oferece a visão total da “máquina do mundo”, como recompensa pelas suas “conquistas”: “o episódio da máquina do mundo fundamenta o domínio físico do mar e das novas terras da África, Ásia e América como domínio teológico-político da monarquia católica portuguesa sobre regiões e religiões gentias e infieis, divinizando a história de Portugal.”<sup>136</sup> Por sua vez, Silviano Santiago, em um texto de 1966, explica que, em *Os lusíadas*, “a máquina do mundo é a soma dos conhecimentos divinos e sobrenaturais entregues a seres de carne-e-osso, durante a sua própria existência [...] [e] tem a função de elevar os navegadores portugueses, meros seres humanos, à altura de deuses.”<sup>137</sup> Com as grandes navegações, portanto, os portugueses se sacralizam e a visão da totalidade do Universo lhes é concedida como recompensa por suas “descobertas”. A “máquina do mundo” reaparece na estrada pedregosa de Minas para Drummond, sendo oferecida, em 1949, a um homem comum, sem grande importância histórica. Neste contexto do século XX, a recusa da máquina é uma recusa da transcendência, uma vez compreendida a impossibilidade desta sacralização relacionada com as constantes profanações que marcam o mundo moderno.

No texto chamado “Drummond antimoderno” (201), Abel Barros Baptista sustenta que a recusa do poeta à “máquina do mundo” é principalmente uma recusa à visão: “Trata-se de não ver. É essa a recusa básica: baixar os olhos e não ver o que se impõe à visão”.<sup>138</sup> Em uma conversa recente sobre a poesia de Drummond, dialogando sobre o desastre das barragens de Mariana e Brumadinho, Wisnik diz a Ailton Krenak, ressaltando a questão do *tornar visível* o que era *invisível*: “A natureza falou ali, e tornou visível para nós aquilo que passava por invisível, aquilo que era invisível pro Brasil urbano até pouco tempo.”<sup>139</sup>

Com as navegações de Vasco da Gama, no final do século XV, o mundo começa a ser percebido como uma “grande máquina”, um todo interconectado em que cada parte do Globo se via interligada umas com as outras. No livro *Breve história da ciência moderna: Das máquinas do mundo ao universo-máquina* (2004), os autores afirmam:

<sup>135</sup> HANSEN, João Adolfo. “Máquina do mundo”. 2018, p. 296.

<sup>136</sup> HANSEN. “Máquina do mundo”, p. 300.

<sup>137</sup> SANTIAGO, Silviano. “Camões e Drummond: a máquina do mundo.” 1966, p. 390.

<sup>138</sup> BAPTISTA, Abel Barros. “Drummond antimoderno.” 2010.

<sup>139</sup> WISNIK, José Miguel. “A poesia de Drummond por Ailton Krenak e José Miguel Wisnik”. 2020. Disponível em: <https://soundcloud.com/companhiadasletras/117-a-poesia-de-drummond-por-ailton-krenak-e-jose-miguel-wisnik>. Acesso em: 10 de dezembro de 2020.



A partir do século XV [...] o intenso convívio com uma realidade repleta de máquinas fez com que começasse a surgir uma nova concepção de natureza. [...] Os estudos astronômicos se intensificaram, e a mãe Terra, centro de um cosmo fechado, passou a ser considerada apenas mais um planeta, parte de um Universo infinito que funcionava tal e qual um mecanismo, com um comportamento matematicamente determinável e regido por leis inflexíveis. [...] No Universo-máquina tudo já havia sido estabelecido no momento da criação, podendo ser compreendido pelo desmonte das engrenagens. O conhecimento das partes levaria à compreensão do todo.<sup>140</sup>

Desde os primórdios da modernidade, o imaginário das máquinas e do mundo como máquina ocupou o centro das preocupações científicas e filosóficas. A cartografia se desenvolveu e serviu à expansão comercial e marítima da colonização europeia, que explorou diversas partes do Globo. Em paralelo com o desenvolvimento das máquinas, se desenvolviam também as técnicas de cartografia e a visibilização total do mundo através dos mapas. Ao longo dos séculos, a presença das máquinas no cotidiano, nas descobertas científicas, na produção econômica e artística se intensificou cada vez mais, tornando a vida humana praticamente inseparável da relação com os dispositivos técnicos. Na segunda metade do século XX, os sistemas de satélite dariam a ver imagens do mundo vistas do ponto de vista do espaço, de uma perspectiva universal e maquínica. A colonização do mundo — da cartografia dos navegantes aos sistemas de satélite — seria também uma colonização de sua visibilidade, de sua visualização total?

A “máquina do mundo”, na leitura de Wisnik, portanto, se refere não apenas à *disposição* enigmática e metafísica do mundo — ao engenho cósmico de ressonância camoniana — mas também aos *dispositivos* modernos de exploração do mundo provocados pela mineração, assim como aos *dispositivos* de “visibilidade total” que se consolidavam através dos sistemas de satélites implementados na Guerra Fria. Durante a Segunda Guerra, o minério extraído de Itabira (de uma pequena e aparentemente irrelevante cidade do interior de Minas) era usado para fabricar aviões norte-americanos usados para o combate internacional. Drummond presentia, portanto, que naquele momento todo o mundo começava a se conectar em uma grande máquina mundial, numa trama geoeconômica internacional que colocava o Brasil no meio da disputa entre países de todas as partes do mundo. Pensando na dimensão mundial da máquina e nos sistemas técnicos atuais, Milton Santos afirma que “a tecnologia se pôs a serviço de uma produção em escala planetária”.<sup>141</sup> Nos perguntamos como podemos pensar a “máquina do mundo” hoje diante das novas tecnologias da imagem digital, dos sistemas onipresentes de controle e vigilância, das máquinas de informação e transparência, das cotidianas inovações

<sup>140</sup> BRAGA, Marco [et al]. *Breve história da ciência moderna*. 2004, p. 15.

<sup>141</sup> SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. 2012, p. 181

técnicas nas câmeras e nos *smartphones*, máquinas que estão cada vez mais próximas de nós, inclusive *dentro* de nós?

Em *Depois do futuro* (2009), Franco “Bifo” Berardi, ao comparar as máquinas atuais às daquelas do século passado, afirma: “Máquina é o que se concatena. Máquina é a concatenação de entidades (metais, líquidos, conceitos, formas) que funcionam de acordo com uma determinada finalidade”.<sup>142</sup> Essa definição de máquina não é *essencialista* (pois não determina se a máquina é *isto* ou *aquilo*) mas *relacional*: máquina é a concatenação de coisas; é o agenciamento de corpos, conceitos e formas; é uma criação que desempenha uma determinada finalidade. Mais importante, talvez, do que se perguntar “o que significa uma máquina”, seria perguntar como ela “funciona”, quais conexões ela opera, como escrevem Cezar Migliorin e Isaac Pipano: “Uma máquina funciona e nela os atores envolvidos não têm posições estáveis, mas funcionam por acoplamentos, por associações momentâneas, ao mesmo tempo em que não existem isoladamente.”<sup>143</sup>

Franco “Bifo” Berardi traça uma genealogia da reflexão acerca das máquinas, do modernismo aos dias de hoje. O autor sustenta que a máquina no início do século XX era pensada como *externa* aos sujeitos, em sociedades na quais os seres humanos seriam peças de suas engrenagens. Nos dias de hoje, as máquinas estariam internalizadas em nós e descentralizadas no corpo social. Se para Bifo o futuro, no começo do século passado, podia ser pensado como utopia e promessa de progresso e desenvolvimento social e humano, em um contexto em que tecnologia poderia nos libertar das injustiças e desigualdades sociais, a partir do final do século XX — o autor assinala um ano específico, 1977, em que a banda Sex Pistols declarava o grito pós-punk “*No future*”, diante do neoliberalismo de Margaret Thatcher — o futuro começava a ser projetado como distopia. Neste contexto, a tecnologia digital, ao invés de nos libertar, estaria a serviço do controle social e político. Bifo define as “máquinas do mundo” contemporâneas da seguinte maneira:

Hoje, a máquina está em nós. Aquela que hoje absorve o trabalho e produz mercadorias é não mais a Máquina Externa, mas a infomáquina que se entrelaça com o sistema nervoso social, a biomáquina que interage com a genética do organismo humano. [...] A máquina hoje é outra coisa. Hoje temos que falar de máquina interiorizada, máquina biopolítica [...] uma máquina essencialmente internalizada: a máquina de controle.<sup>144</sup>

<sup>142</sup> BERARDI, Franco “Bifo”. *Depois do futuro*. [2009] 2019, p. 15.

<sup>143</sup> MIGLIORIN, Cezar; PIPANO, Isaac. *Cinema de brincar*. 2019, p. 75.

<sup>144</sup> BERARDI, Franco “Bifo”. *Depois do futuro*. [2009] 2019, p. 16-17.

Em “Post-Scriptum: Sobre as sociedades de controle” (1990), Gilles Deleuze escreve que a cada sociedade corresponde “certos tipos de máquina”. Se nas sociedades disciplinares predominam as “máquinas energéticas”, nas sociedades de controle se destacam as “máquinas de informática e computadores”.<sup>145</sup> Assim, recorreremos a Milton Santos e a Deleuze para pensar as diferentes máquinas e sistemas técnicos de cada sociedade, buscando observar nas imagens contemporâneas quais tipologias de máquinas aparecem em cena. Como veremos, em uma mesma sociedade ou mesma época, mais de um tipo de máquinas pode coexistir, assim como traços de uma sociedade disciplinar podem conviver com aqueles da sociedade de controle. Sabemos que na realidade brasileira os diversos tipos de máquina coexistem e se sobrepõem.

No campo do pensamento brasileiro, recorreremos ao geógrafo Milton Santos (2012) para pensar sobre os sistemas técnicos e sobre as categorias de máquinas correspondentes a cada tipo de sociedade (industrial, pós-industrial; disciplinar, de controle). A caracterização que o pensador faz da “máquina” (diferenciando-a da “ferramenta” e do “instrumento”) é a seguinte: “controlada pelo homem, [a máquina] é um conjunto de ferramentas que exige uma energia não humana”.<sup>146</sup> A máquina aparece em relação à energia humana, colocando os homens e as mulheres em conexão com uma energia maquinaica, não humana. As relações entre humanos e máquinas se fazem por concatenação, acoplamentos. No Brasil do presente, as máquinas industriais convivem com as máquinas de controle.

### 1.2.1 Modernização conservadora

O livro *Sentimento do mundo* (1940),<sup>147</sup> de Drummond, é marcado por um forte cosmopolitismo e por um compromisso com sua época. Há aqui, como vimos com Wisnik, um desejo totalizador evocado pela palavra *mundo*, em que o poeta deseja ter uma visão planetária, em uma perspectiva de escrita que estabelecesse uma conexão entre as partes do mundo (no momento em que a Segunda Guerra Mundial se desenrolava). O significante *sentimento*, por sua vez, traduz uma leitura pessoal e subjetiva do poeta, indicando, logo no título, como o estar no mundo afeta o sujeito — como um *modo de sentir*. Drummond elabora neste livro uma reflexão sobre a experiência social a partir de sua vivência pessoal. Existe um desejo de pertencimento e companheirismo (como no poema “Mãos dadas”), um desejo de que os homens e as mulheres entrem em comunhão.

<sup>145</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*. 2013, p. 223.

<sup>146</sup> SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. 2012, p. 172.

<sup>147</sup> Nestes próximos parágrafos retomo e dialogo com as aulas de Roberto Said sobre o livro *Sentimento do mundo*.

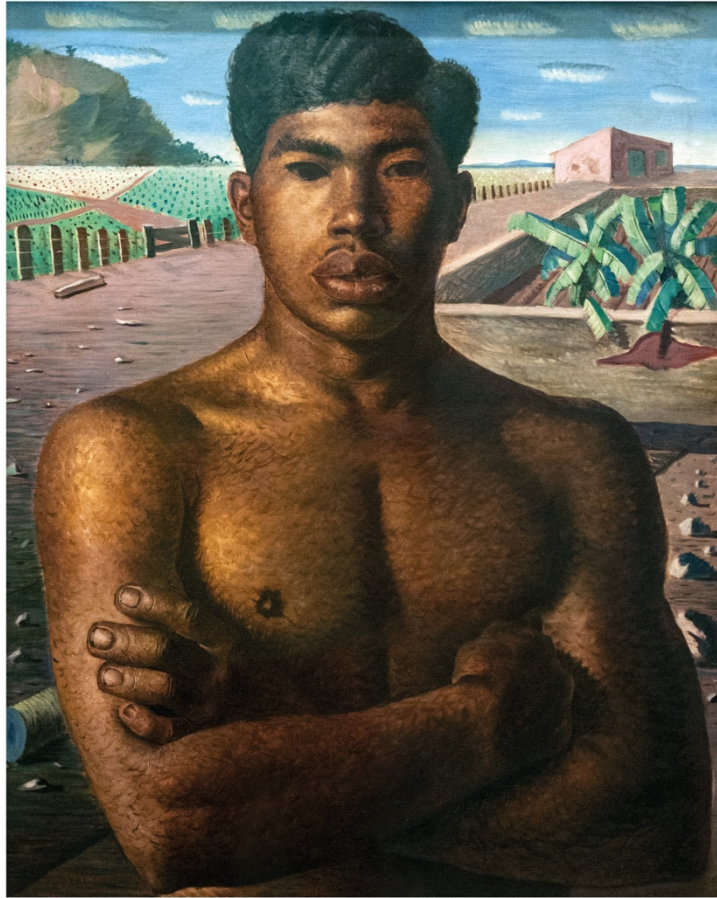
Em uma releitura recente do livro, Alcides Villaça (2020) nota que em *Sentimento do mundo* o discurso drummondiano “se expande com fluência na busca de comunicação com o outro: com o operário, com o menino na noite, com os companheiros, com os homens na rua. [...] realidade mais penetrável, permeabilidade que torna a esperança possível — embora os obstáculos sejam muito poderosos”.<sup>148</sup> Diversos poemas se oferecem como vistas através da janela do apartamento, enunciados deste lugar que é o limiar entre o dentro e o fora, entre o subjetivo e o objetivo, entre o âmbito privado e o público (o que interessa aqui é a zona de passagem entre um e outro — a janela como fronteira que se deseja ultrapassar). A janela também indica um enquadramento, fornecendo uma moldura para o olhar dirigido à vida. A janela marca um posicionamento e uma perspectiva: o lugar de onde se olha e também um espaço aberto ao mundo. Drummond tinha consciência, nesta época, de seu pertencimento de classe, ligado à elite intelectual do país. Se há nesta poesia um incômodo, um distanciamento e alheamento do mundo, há também um forte desejo de participar das coisas do mundo, de dialogar com os seres humanos de sua época.

O poema em prosa “O operário no mar” é emblemático deste ponto de vista (de uma cena olhada pela janela), assim como do desejo de comunhão, acompanhado da consciência dos limites e das distâncias entre o poeta e o seu outro de classe, o operário: “Na rua passa um operário. Como vai firme! Não tem blusa. No conto, no drama, no discurso político, a dor do operário está na sua blusa azul, de pano grosso, nas mãos grossas, nos pés enormes, nos desconfortos enormes”.<sup>149</sup> A imagem entrevista através da janela desencadeia no poeta um fluxo de pensamento. Vemos uma cena que se passa na rua e os detalhes da visão material do poeta que lê os signos de “dor” e “desconforto” do operário em seu corpo, em suas roupas, em sua materialidade física.<sup>150</sup>

<sup>148</sup> VILLAÇA, Alcides. “Um certo sentimento do mundo”. 2020, p. 143.

<sup>149</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “O operário no mar”, *Sentimento do mundo*. [1940]. 2015, p. 67.

<sup>150</sup> Esta descrição, como nota Roberto Said, nos remete às pinturas de Candido Portinari. Uma dessas pinturas reaparece na abertura do filme *Viramundo* (1959) de Geraldo Sarno, em que os migrantes nordestinos (trabalhadores e operários) partem de sua terra natal para procurarem emprego em São Paulo. Se o livro *Claro enigma* (1951) termina com as “mãos pensas” diante do fechamento da máquina do mundo, ele começa com os “braços cruzados” do poeta diante da chegada da noite. No quadro “Mestiço” (1934), de Portinari, vemos um trabalhador com os braços cruzados. No clipe *Action Lekking A* (2017), de Negro Leo, vemos um jovem também com os braços cruzados (fig. 21). São gestos de resistência subjetiva. Esta expressão reaparece no título do filme *Braços cruzados, máquinas paradas* (1979), de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo.



**Figura 20:** Braços cruzados.

**Fonte:** Obra *O mestiço* (1934), de Candido Portinari, e *Action Lekking A* (2017), de Negro Leo.

“Esse é um homem comum, apenas mais escuro que os outros, e com uma significação estranha no corpo, que carrega desígnios e segredos.” Aqui podemos observar como essa significação, a leitura dos signos do outro de classe, do homem comum, é para o poeta estranha, pois o operário tem seus mistérios e segredos. A significação é de difícil compreensão, mas não de todo incompreensível. O operário resguarda sua opacidade. “A fábrica ficou lá atrás. Adiante é só o campo, com algumas árvores, o grande anúncio de gasolina americana e os fios, os fios, os fios.” O mundo aparece interconectado por fios. O Rio de Janeiro está conectado com o centro do mundo. A cena é localizada em uma metrópole, na periferia do capitalismo, onde vemos signos (“sinais mínimos”)<sup>151</sup> do imperialismo norte-americano: o anúncio de gasolina.



**Figura 21:** Modernização conservadora (I).

**Fonte:** Frame dos filmes *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, *Iracema* (1974), de Orlando Senna e de Jorge Bodanzky.

**Nota:** Presença dos “sinais mínimos” da mundialização da economia no Brasil materializados nos símbolos do posto Shell presentes na placa e no caminhão.

Na cena final do filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, Antônio das Mortes caminha por uma estrada do sertão onde vemos um posto de gasolina com a marca britânica Shell. Ismail Xavier, comentando a reação do cinema novo diante da “modernização conversadora”, escreve que o filme retrata “a textura própria do mundo atual [...] reforça uma ideia de decadência que esvazia perspectivas de redenção. Em outras palavras, estigmatiza a modernização. Tristes são as suas figuras [...] que trazem a morte consigo, a corrosão” (fig. 21).<sup>152</sup> Xavier identifica nesta imagem uma tensão entre o arcaico (a

<sup>151</sup> Esta expressão é de Roberto Said.

<sup>152</sup> XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. [1993] 2012, p. 310.

estrada precária e as casas do interior) e o moderno (o posto Shell), em um cenário “já contaminado pelo avanço da modernidade técnica e econômica, de modo a tornar inevitável a referência ao centro de onde parte essa dinâmica das máquinas”.<sup>153</sup>

Em uma conversa recente<sup>154</sup> com Jeferson Tenório, o escritor Bernardo Carvalho defende um conhecimento que a literatura pode produzir, de um ponto de vista de imersão em seu presente histórico, a partir de um lugar de “não saber”, um conhecimento produzido, paradoxalmente, a partir de um mal-entendido. Ao contrário do saber produzido pelas Ciências Humanas, como a sociologia<sup>155</sup> ou a antropologia, que supostamente dominariam o saber e analisariam os acontecimentos sociais com uma certa distância, os escritores exploram o mundo no interior da experiência contemporânea, produzindo um pensamento em que não se entende tudo por completo. Para Carvalho, a literatura não representa algo do mundo que já se sabia antes da escrita e da leitura do romance ou do poema. A literatura não ilustra um saber prévio ao texto; a literatura é constituída na própria experiência de escrita do livro, em que uma nova compreensão (que parte de um não entendimento) sobre o mundo possa se constituir. Para Carvalho, um texto literário também não indica apenas o lugar social ao qual o autor pertence. A literatura não se faz apenas através das identidades entre o autor e seus personagens, mas na própria alteridade do autor com o mundo, nas suas diferenciações; na capacidade do escritor de “outrar-se”, de tornar-se outro na relação de classe, de raça, de gênero, de espécie. Jeferson Tenório, por sua vez, compreende o “lugar de fala” do autor como a consciência do ponto de vista pelo qual o autor enuncia seu discurso. Essas reflexões contemporâneas sobre a escrita literária nos ajudam a compreender o poema “O operário no mar” de Drummond, pois nele vemos como o texto se constrói a partir de uma relação de alteridade entre o eu lírico e o operário; o texto é uma experiência que surge na relação recíproca de olhares entre eles, em que um não consegue compreender totalmente o outro. E Drummond também tinha a consciência de seu lugar de enunciação, o que não impede a possibilidade de se *alterar* a partir do encontro, mesmo à distância, com o operário. Este trabalhador é retratado no poema em sua singularidade, na leitura de seus signos específicos, e não como um tipo que representa a identidade geral da classe dos operários.

<sup>153</sup> XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. 2012, p. 310.

<sup>154</sup> CARVALHO, Bernardo; TENÓRIO, Jeferson. “Diálogos literários com Bernardo Carvalho e Jeferson Tenório | Na Janela Reflexos”. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PZXmhczcf3Q>. Acesso em: 15 de agosto de 2022.

<sup>155</sup> Fazemos aqui outra referência ao filme *Viramundo* (1959), de Geraldo Sarno, que Jean-Claude Bernardet (2003) compreende na chave do “modelo sociológico”, um filme em que uma “voz de saber” e um conhecimento prévio, repleto de estatísticas e dados, toma os sujeitos filmados como “tipos” sociais que ilustram o argumento científico do cineasta (fig. 22).



**Figura 22:** Viramundo.

**Fonte:** Frame do início do filme *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno. Pintura *Os retirantes* (1944), de Candido Portinari.

Na sequência do poema, lemos: “E me despreza... Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos.” Notamos aqui uma inversão do ponto de vista, em que o poeta se imagina sendo visto pelos olhos do operário. “Tenho vergonha e vontade de encará-lo: uma fascinação quase me obriga a pular da janela, a cair em frente dele, sustar-lhe a marcha, pelo menos implorar-lhe que suste a marcha”. O poeta deseja ultrapassar a janela, se jogar no mundo, ver seu corpo próximo ao do operário, por quem sente fascinação. No interior do poema, a hierarquia social é encenada pelo ponto de vista do poeta, que observa do alto de seu apartamento o operário que caminha no nível do mar. Esta hierarquia, no entanto, deseja ser ultrapassada. O poeta deseja olhar o trabalhador, encará-lo, em um princípio de igualdade. Deseja dizer-lhe que suste a marcha do tempo do trabalho. “Agora está caminhando no mar. Eu pensava que isso fosse privilégio de alguns santos e de navios. Mas não há nenhuma santidade no operário”. A descrição, até então realista, dá lugar a uma imagem onírica, fantástica, sagrada, em que o operário caminha no mar, como um santo sem santidade (sem redenção, sem transcendência). “Vejo-o que se volta e me dirige um sorriso úmido. [...] Daqui a um minuto será noite e estaremos irremediavelmente separados [...] eu em terra firme, ele no meio do mar”. O poeta vê e é visto, uma troca de sorrisos se estabelece. E descobrimos que o poema se desenrola justamente no “anoitecer”, na passagem do dia para a noite (do racional ao onírico?), na hora perigosa da indeterminação, da indistinção (da comunhão entre as classes?). “Único e precário agente de ligação entre nós, seu sorriso cada vez mais frio atravessa as grandes massas líquidas [...]



atravessa tudo e vem beijar-me o rosto, trazer-me uma esperança de compreensão. Sim, quem sabe se um dia o compreenderei?”. Depois da negatividade do desentendimento, o poema termina com um vislumbre esperançoso de compreensão, deixando também, uma pergunta, uma dúvida.

Vemos o modo complexo com que Drummond lida com a “representação” literária do homem do povo. O poeta tem consciência das distâncias de classe, da enorme alteridade social, sabe que não pode “falar pelo” operário, mas é, no mesmo gesto, atravessado por uma enunciação que, apesar desse abismo, coloca em cena o desejo de comunicação, de comunhão, de aliança: o desejo de que o povo tenha uma expressão. Drummond escrevia no momento em que Getúlio Vargas exercia seu populismo, criando suas leis trabalhistas. Nesta época, os intelectuais pensavam que conseguiam falar *em nome* do povo. Drummond, como podemos observar neste poema, não compartilhava essa ilusão, tendo já naquela época uma precoce autoconsciência da impossibilidade de *falar pelo* operário. No entanto, estava ciente também de que os poetas e os intelectuais tinham que ter compromisso e engajamento na participação social e histórica junto aos homens e mulheres do povo: “O cogito lírico necessita do outro para compreender a vida”.<sup>156</sup> Em uma aula sobre “O operário no mar”, Roberto Said nos diz:

Esse é um dos poemas emblemáticos do livro [...]. Tem uma cena que fundamenta o texto, podemos imaginar a cena da escrita, ou seja, o poeta está na janela de sua casa e ele vê, lá embaixo na rua, passando um operário. E é exatamente esse distanciamento, esta cena, que parece então desencadear um processo de reflexão lírica. E o que a gente vai encontrar dessa reflexão é um grau de consciência absolutamente à frente do que encontraríamos no debate político vigente de então. O que está acontecendo na América Latina, não só no Brasil, a partir dos anos 1930? [...] Há uma série de golpes de estados e a montagem de um novo mecanismo de poder, que os cientistas políticos vão denominar como populismo. Diante da complexificação, do crescimento das sociedades urbanas, nesse momento de rápida industrialização, a gente vai ver líderes populares capazes de estabelecer um pacto de ganhos entre as classes dominantes (que permanecem as mesmas, de certo modo), as emergentes, e as classes populares. Essa política de um equilíbrio que na expressão popular dá com uma mão para os pobres e com a outra para os ricos tem uma determinada concepção que atravessa essa lógica populista e invade igualmente os discursos de esquerda e a intelectualidade. O operário é o sujeito expropriado das sociedades modernas e é preciso que alguém lute por ele. É preciso que o político garanta o seu crescimento. A gente vai ter as leis trabalhistas do Vargas, a proteção do emprego, o salário-mínimo, a aposentadoria, a regulamentação de tudo isso é exatamente neste período. É então o momento que se fala em nome do operário. E os diferentes discursos de esquerda operam com a mesma marcha. Aqui a gente vai ver uma voz lírica, um sujeito do poema que seria exatamente a figura do intelectual. E esse intelectual confessa, de forma aberta, desabusada, que ao contrário dos discursos conciliatórios populistas do momento, o operário é para ele um estranho. O poema se constrói a partir do abismo de classes da

<sup>156</sup> MERQUIOR, José Guilherme. *Verso e universo em Drummond*. 2012, p. 73.

sociedade brasileira. E é nesse sentido que ele atinge um grau de consciência que eu diria de fato inédito.<sup>157</sup>

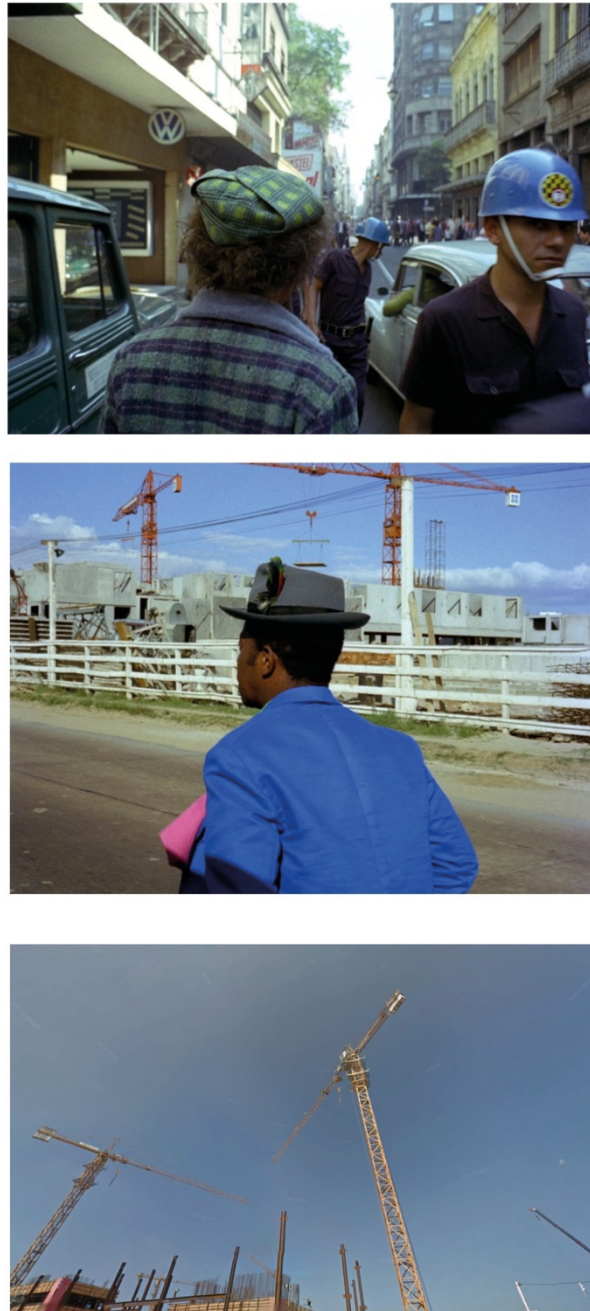
No capítulo “O cinema novo diante da modernização capitalista”, em *Alegorias do subdesenvolvimento* (2012), Ismail Xavier comenta a adaptação da obra central do modernismo brasileiro e da Antropofagia para o contexto do Tropicalismo no cinema do final dos anos 1960 (em plena ditadura): *Macunaíma* (livro escrito por Mário de Andrade, publicado em 1928, e o filme homônimo de Joaquim Pedro de Andrade lançado em 1969, quarenta anos depois). Na análise de Xavier, o elemento central da “modernização conversadora” é a presença das “máquinas” na cidade moderna: “A relação com a máquina é o tema central na chegada do herói à cidade, quando os irmãos enfrentam a rua, a burocracia, os arranha-céus, a multidão”.<sup>158</sup> Observamos, nesta atualização histórica do Modernismo no Tropicalismo, que a “máquina” é uma figura que traça uma continuidade dos anos 1920 aos 1960, em um processo intensificado de modernização conservadora. Na cidade grande, Xavier escreve que “Macunaíma é só olhar e silêncio. E o locutor explicita sua reflexão: ‘Já não sabia mais quem era máquina, quem era gente na cidade...’. Toda ênfase é dada à sua perplexidade e inação, ao aspecto teórico-contemplativo de interrogação e angústia diante da nova ordem de coisas.”<sup>159</sup> Macunaíma perde sua ação, sua força de agir e de brincar, chocado diante da nova realidade descoberta. O personagem observa que a própria gente se comportava, naquele espaço, como máquina, pois as fronteiras entre as máquinas e os seres se apagavam. Os dispositivos técnicos pareciam assujeitar os habitantes. Em um plano noturno do filme, Macunaíma vê os carros se locomovendo pela cidade com suas pequenas luzes, do alto de um viaduto (de um ponto de vista em que o olhar do espectador coincide com o seu) até girar levemente sua cabeça (como que se direcionando à câmera e também ao espectador), tendo uma epifania (“*bem claro uma luz*”): “O herói passou uma semana sem comer nem brincar. Só pensando nas máquinas. No sábado à noite, o pensamento dele sacou bem claro uma luz: ‘Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram os homens da cidade’. Macunaíma percebeu que estava livre outra vez”. Ismail Xavier comenta que, nesta cena, “o mundo elétrico da noite urbana tem destaque no filme como emblema da civilização, já que a opção de Joaquim Pedro é não dar ênfase à eletricidade, aos automóveis e à máquina no dia a dia da cidade, embora a técnica seja um tema fundamental”.<sup>160</sup>

<sup>157</sup> SAID, Roberto. Transcrição de uma aula de Roberto Said na disciplina “Drummond: poesia, filosofia e modernidade”, 2021.

<sup>158</sup> XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. 2012, p. 238.

<sup>159</sup> XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 238.

<sup>160</sup> XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 239.



**Figura 23:** Modernização conservadora (II).

**Fonte:** Frames do filme *Macunaíma* (1965), de Joaquim Pedro de Andrade (as duas de cima), e frame do filme *Nunca é noite no mapa* (2016), de Ernesto Carvalho (embaixo).

A presença das máquinas se fazia ver na noite, através dos dispositivos de eletricidade. A luz, produzida pela máquina, começa a invadir a noite, acabando com o tempo de descanso do “anoitecer”. Nesta sequência do filme, vemos os personagens caminharem pelas estradas da cidade emoldurados pelo cenário da construção civil e pelos anúncios publicitários. No centro urbano, Macunaíma caminha entre os policiais, ao lado dos carros e da loja da Volkswagen (fig. 23).



**Figura 24:** Epifania negativa.

**Fonte:** Frames do filme *Macunaíma* (1965), de Joaquim Pedro de Andrade, e fotografia da peça *Macunaíma* (2018), de Bia Lessa.

Em 2019, a dramaturga Bia Lessa montou uma adaptação de *Macunaíma* para o teatro, que foi caracterizada por Flora Süssekind como sendo uma *epifania negativa* (fig. 24), pois se tratava de uma atualização do romance de 1928 que entrava em embate com o nosso sombrio tempo presente:

Nesse caso, a epifania — exposta por algumas reclamações de “falta de alegria”, de “escuridão”, na montagem — talvez resida precisamente aí. Como se quase um século depois da publicação do romance, e num contexto de ameaça ainda mais iminente ao meio ambiente e à sobrevivência das populações ameríndias e minoritárias, pudesse ficar evidente o caráter predominantemente noturno sobretudo da parte final do livro, na qual se sublinham diversas dissoluções. E em meio a um palco propositadamente tomado pelas sombras, passando por projeção imensa, e brevíssima, ao fundo, de figura-presságio recortada do cinema expressionista alemão, veem-se desaparecer, nesse último segmento, personagens e aparições míticas, incluído o protagonista, assim como qualquer esboço de paisagem, restando apenas um imenso cartaz móvel — “Tem mais não”.<sup>161</sup>

<sup>161</sup> SÜSSEKIND, Flora. “2019, ano regido pelo sinal de menos”. 2019. Disponível em: <http://www.suplemento-pernambuco.com.br/edições-antiores/77-capas/2401-2019,-ano-regido-sob-o-signo-do-menos.html>. Acesso em: 15 de agosto de 2022.

A revelação de Macunaíma (“os homens é que eram máquinas”) ecoa a pergunta de Antonio Gramsci, publicada em 1916, no texto intitulado “Homens ou máquinas?”, em que o filósofo italiano defende uma educação igualitária, humanista e emancipadora para os filhos dos operários que, segundo ele, deveriam ter livre acesso à cultura para poderem ultrapassar as barreiras sociais e não serem apenas trabalhadores assujeitados e mecânicos. Gramsci cita seu companheiro Zini: “não se deve esquecer que, antes do operário, há o homem, ao qual não é preciso impedir a possibilidade de varrer nos mais amplos horizontes do espírito, para submetê-lo de imediato à máquina”.<sup>162</sup> Mais adiante, neste texto que relata uma reunião da Câmara dos vereadores, Gramsci nos apresenta sua proposta de educação: “Uma escola de liberdade e livre iniciativa, não uma escola de escravidão e mecanicidade. [...] Decerto, para os industriais tacanhamente burgueses, pode ser mais útil ter operários-máquinas, em vez de operários-homens.”<sup>163</sup> Seguindo a tradição italiana de pensamento crítico, Pier Paolo Pasolini, analisando o “novo fascismo” ligado à sociedade de consumo nos anos 1975 (marcadas por seu “genocídio cultural” e pela “aculturação” das culturas populares), constata: “A tragédia é que não existem mais seres humanos; só se veem singulares engenhocas que se lançam umas contra as outras”.<sup>164</sup> Esses escritores e pensadores (Mário de Andrade, Gramsci, Pasolini, assim como Drummond), interrogavam os processos econômicos e sociais ligados à industrialização, urbanização e modernização do mundo no século XX, colocando em questão a mecanização do trabalho que transformava os seres humanos em máquinas, assim como questionavam a cultura de massa que estava reduzindo a singularidade humana a uma produção massiva de consumidores passivos.

A modernização conservadora no Brasil ao longo da ditadura, foi compreendida pelo pensamento crítico brasileiro, como o de Ismail Xavier e de Roberto Schwarz, como um processo social e econômico em que o país se industrializava, mas essa modernização não superava o atraso econômico do país, antes pelo contrário: quanto mais o país se modernizava mais a desigualdade social crescia e as riquezas se concentravam nas elites.

Em *Iracema* (1981), de Jorge Bodanzky e Orlando Sena — filmado em 1974 mas lançado apenas em 1981 após ter sido censurado pela ditadura — vemos como a modernização sobrevém como catástrofe: para que a estrada transamazônica fosse construída, por onde passam os caminhões e estão localizados os postos de gasolina estrangeiros, vemos a floresta sendo desmatada, a terra sendo devastada e as populações vivendo em condições de pobreza (fig. 25).

<sup>162</sup> GRAMSCI, Antonio. *Homens ou máquinas?* 2021, p. 52

<sup>163</sup> GRAMSCI. *Homens ou máquinas?*, p. 56 – 57.

<sup>164</sup> PASOLINI *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. 2011, p. 28-30.



**Figura 25:** Modernização conservadora (III).

**Fonte:** Frames do filme *Iracema* (1974), de Orlando Senna e de Jorge Bodanzky.

Enquanto Tião “Brasil Grande” dirige seu caminhão Mercedes pelo interior do país, escutamos a música de Bartô Galeano, em um comentário crítico às imagens que vemos: “Tem uns dias que a gente, vamos ao pouco percebendo, somos máquinas humanas, estamos sempre correndo. [...] A estrada é o tempo, o passado é contramão. [...] São seus olhos que clareiam minha estrada no escuro.”

### 1.2.2 Estranha ordem geométrica

No filme *O processo* (1962) de Orson Welles, adaptação do romance homônimo de Franz Kafka (1925), vemos o personagem de K. enredado na arquitetura geométrica do poder burocrático, um poder que começava a se configurar nos anos 1920 como uma enorme teia, uma grande rede descentralizada que enredava os sujeitos em seus mecanismos de exploração (fig. 26). A “máquina” é um significante importante para a leitura que Gilles Deleuze e Félix Guattari fazem da literatura de Kafka, termo que será central para a filosofia da dupla de pensadores franceses, desdobrado nos conceitos de “máquinas desejanças”, “máquina social”, “máquina de guerra”, “máquina binária”, “agenciamento maquínico”, nos livros *O anti-Édipo* (1972), *Kafka: Para uma literatura menor* (1975), entre outros. Neste último, os autores sustentam que

uma máquina não é simplesmente técnica. Pelo contrário, ela só é técnica enquanto máquina social, apanhando homens e mulheres nas suas engrenagens, ou melhor, tendo homens e mulheres nas suas engrenagens, mas tendo também coisas, estruturas, metais, materiais. Mais ainda, Kafka não pensa só nas condições do trabalho alienado,

mecanizado, etc.; ele conhece isso tudo de perto mas o seu gênio está em considerar que homens e mulheres fazem parte da máquina, não só do trabalho, mas mais ainda nas suas atividades adjacentes, no repouso, nos amores, nos protestos, nas indignações etc. [...] A máquina não é social antes de se revelar em todos os seus elementos conexos que, por sua vez, fazem máquina.<sup>165</sup>



**Figura 26:** Estranha ordem geométrica (I).  
**Fonte:** Frames do filme *O processo* (1962), de Orson Welles.

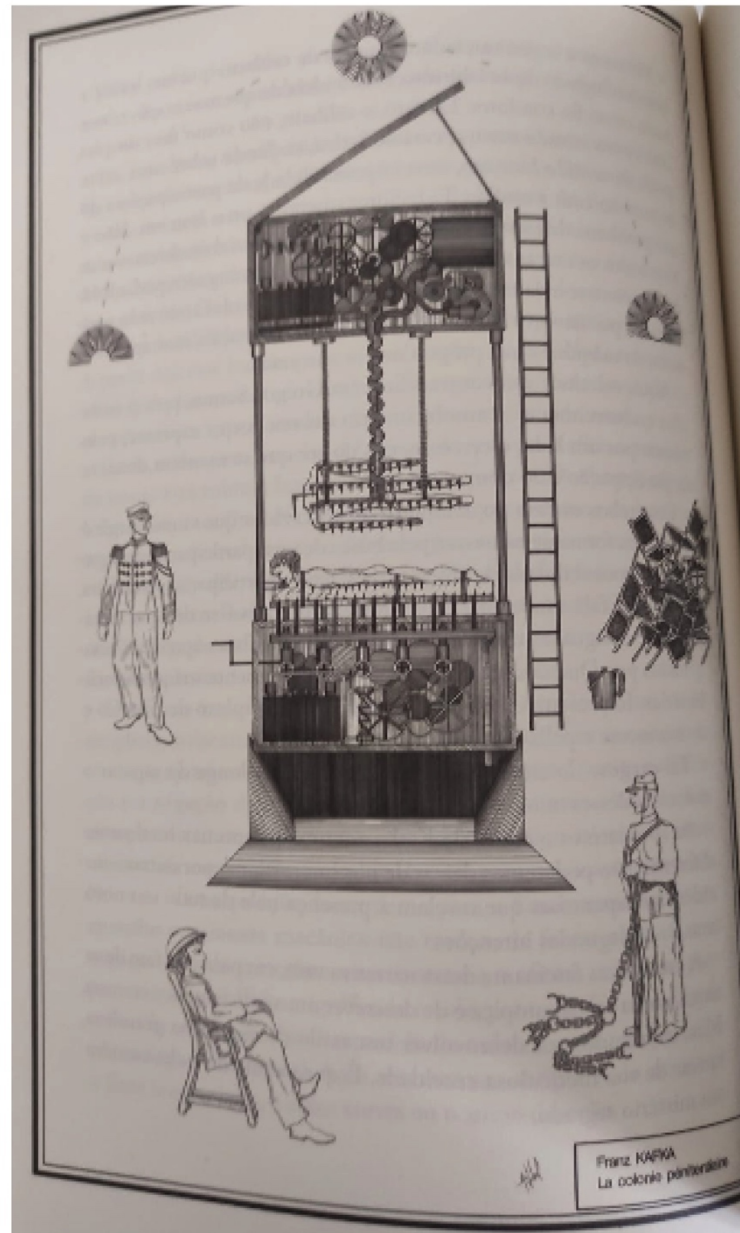
As máquinas de Kafka, no entanto, falham o tempo todo. As máquinas sociais, burocráticas, aquelas da lei, que seriam supostamente do domínio da racionalidade, se mostram totalmente fracassadas, elas nos são apresentadas em todo o seu absurdo. Aquilo que deveria corresponder a uma perfeita racionalidade, é apreendido em seu completo absurdo. Como em *O processo* (1925), em que K. se vê perseguido sem saber o motivo, tramado numa rede de poder burocrática, sem que ninguém consiga responder porque está sendo detido. Ou na máquina descrita em “Na colônia penal” (1914), em que a única função da máquina é imprimir a lei e a ordem no corpo do personagem, em um processo de tortura e destruição (fig. 27). Diante dessa máquina mortífera, Kafka, através de suas maquinações literárias, opera uma “desmontagem maquinaica”.<sup>166</sup> As linhas da escrita de Kafka são linhas de desmontagem. Neste conto vemos um aparelho de tortura descrito minuciosamente, em que uma máquina, na qual “todos os movimentos são calculados com precisão”, imprime as sentenças da lei no corpo dos condenados, pois o “mandamento que o condenado infringiu é escrito no seu corpo com o rastelo”.<sup>167</sup> Trata-se de uma máquina que é um mecanismo de dominação: “Este aparelho [...] é uma invenção do nosso antigo comandante. [...] A parte de baixo tem o nome de cama, a de cima de desenhador e a do meio, que oscila entre as duas, se chama rastelo”.<sup>168</sup>

<sup>165</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka*. 2002, p. 137.

<sup>166</sup> OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. “Máquinas celibatárias e máquinas desejanter”. 2019, p. 270.

<sup>167</sup> KAFKA, Franz. *Franz Kafka*. 2011, p. 71.

<sup>168</sup> KAFKA. *Franz Kafka*, p. 67.



**Figura 27:** Máquina-Kafka.

**Fonte:** Imagem da máquina de tortura criada a partir do conto “Na colônia penal” (1919), de Franz Kafka. Presente no livro *As máquinas celibatárias* [1954], 2018, de Michel Carrouges.



Interpretando os mecanismos de funcionamento do capitalismo contemporâneo “pós-fordista”, Mark Fisher recorre à Kafka para a compreensão do presente. O autor sustenta que, para além de ser um escritor que abordou em sua obra o “totalitarismo” e o “autoritarismo” (como é a leitura de Milan Kundera, por exemplo),<sup>169</sup> Fisher escreve que Kafka “foi o grande narrador do sistema burocrático” neoliberal e que ele prevê que “todo trabalhador se torna seu próprio auditor, forçado a avaliar o próprio desempenho”.<sup>170</sup> Esta leitura aproxima a obra do autor do século XX da (auto)vigilância contemporânea, em que “passamos a agir como se estivessemos em constante monitoramento”.<sup>171</sup> Já em *O processo* (1925), Fisher identifica os elementos da burocracia contemporânea, presentes em um poder que surge descentralizado em todo o corpo social: todos os sujeitos atuam como agentes da lei (vigiando e punindo os outros, e também vigiando a si mesmos). A lei e a burocracia são introjetadas pelos sujeitos.

Na sua leitura do texto de Félix Guattari sobre a “A máquina e a estrutura” em Gilles Deleuze, David Lapoujade escreve que, para funcionarem, as máquinas precisam da falha:

É virando a estrutura do avesso que se descobre sua maquinaria. Toda estrutura é assombrada por uma máquina que incessantemente a ameaça de destruição, de eclosão, por suas aberrações e suas falhas. Introduzir um “treco” na estrutura com certeza não basta para virá-la do avesso pois, muito pelo contrário, é o que lhe permite funcionar. Para passar ao maquinismo ainda é preciso de outra coisa. *É preciso um corpo*. Pois só há máquina de corpos, individuais ou coletivos. Só os corpos maquinam e são maquinados. E, como veremos, é através de um corpo intensivo — “um corpo sem órgãos” — que as falhas, as disfunções, as avarias da estrutura se produzem e que passamos ao maquinismo.

Lapoujade desfaz a ilusão de que as máquinas “funcionam” ou “devem funcionar” com perfeição. Ele critica um pensamento estrutural que deseja explicar e organizar a sociedade através das leis da linguagem, antes mesmo da aparição dos corpos, das singularidades. Trata-se de uma perspectiva pragmatista que está interessada em observar o que os sujeitos *fazem* a partir de uma estrutura. E o que se faz são as maquinações. Se a linguagem, por exemplo, é uma estrutura, perguntamos: o que um poeta e um artista fazem com a linguagem? Se a *língua* é uma estrutura, um sistema de signos (segundo Saussure), a *fala* é sua atualização através de um corpo, que a confere novos sentidos no presente da enunciação. No texto “Máquina e estrutura” (1969), Félix Guattari escreve que “A voz, como máquina fala/palavra, corta e funda a ordem estrutural língua/linguagem, e não ao contrário. O indivíduo assume, no plano de sua

<sup>169</sup> Milan Kundera (2009) que associa Kafka ao totalitarismo soviético: “Em Kafka, a instituição é um mecanismo que obedece a suas próprias leis que foram programadas não se sabe mais por quem, nem quando, que não têm nada a ver com os interesses humanos e que são portanto ininteligíveis.” KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. 2009, p. 93-113.

<sup>170</sup> FIHSER, Mark. *Realismo capitalista*. 2020, p. 86.

<sup>171</sup> FIHSER. *Realismo capitalista*, p.87.

corporeidade, as conseqüências do entrecruzamento de cadeias significantes de toda ordem que o atravessam e o dilaceram”.<sup>172</sup>

Para o estruturalismo, o valor de um elemento deve ser mensurado pelo lugar que ele ocupa na estrutura. Já para os que adotam uma atitude pragmatista, a questão é saber o que se pode fazer com a estrutura, em vez de postular que ela já determina, em seus arranjos, a produção de sentido. O interesse do pós-estruturalismo é compreender a lógica da construção dos sentidos por parte dos sujeitos, o modo como um texto, por exemplo, é uma abertura a várias diferenças de sentido.

No final dos anos 1960, Guattari começava a se aproximar do pensamento do seu futuro parceiro de escrita, Gilles Deleuze. O psicanalista percebia, então, uma passagem da *estrutura* à *máquina*, do estruturalismo ao pós-estruturalismo. A estrutura é um sistema fechado em si mesmo, em sua própria identidade, enquanto a máquina mantém uma relação com o fora, ela se define por sua abertura ao fora, à sua diferença. Guattari detecta que Deleuze sempre procurava a máquina na estrutura, em busca do *fora* da estrutura. E o que seria esse fora? Seriam as relações históricas, o real, o acontecimento, aquilo não é passível de ser calculado, roteirizado, previsto.

Essa percepção foi fundamental para a formulação dos conceitos das “máquinas desajustadas” no primeiro livro que os dois autores escreveram juntos, *O anti-Édipo* (1972) e posteriormente, para a criação da noção de *linhas de fuga*, em *Kafka: Para uma literatura menor* (1975). Para Lapoujade, a filosofia deleuzeana buscava compreender as *lógicas* (sejam elas as do sentido, do cinema, do desejo, dos signos, ou das sensações) e os seus *movimentos aberrantes* (aquilo que escapa ao domínio da estrutura, da racionalidade, movimentos que têm sua lógica própria). Lapoujade escreve que Guattari percebe (antes mesmo de Deleuze) “a passagem do estruturalismo ao maquinismo em Deleuze. Não seria possível dizer que o elemento aberrante possui um caráter “maquínico”? [...] Pelo menos é o que detecta Guattari em sua penetrante leitura de *Lógica do sentido*.”<sup>173</sup>

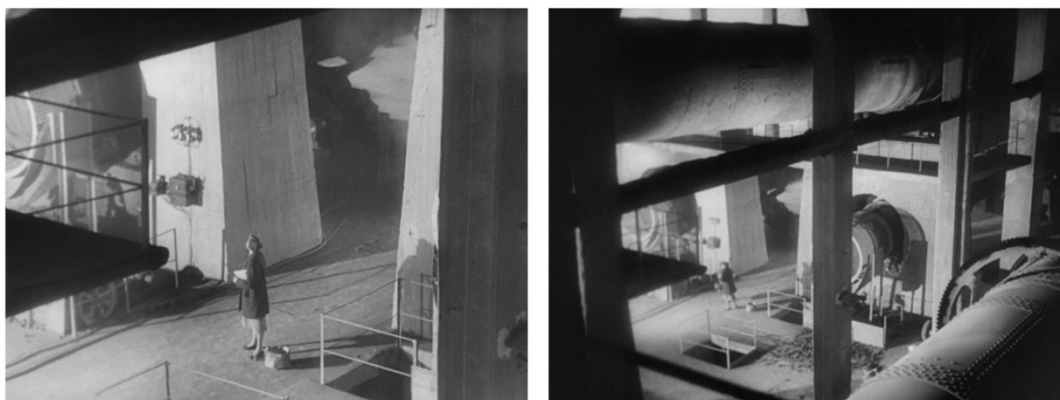
No seu abecedário *O avesso das coisas* (1987), Drummond escreve três aforismos sobre Kafka. Em um deles, busca compreender seu sistema literário: “Kafka intuiu a *lógica do absurdo*, sistema tão válido quanto outro qualquer”.<sup>174</sup> Ao contrário de buscar o que é estrutural, racional, ordenado, Deleuze buscava compreender a lógica interna dos movimentos aberrantes. Trata-se de compreender os fluxos que escapam aos códigos, ou seja, os fluxos descodificados.

<sup>172</sup> GUATTARI, Félix. “Máquina e estrutura”. [1969]. 2004, p. 313.

<sup>173</sup> LAPOUJADE, David. *Deleuze, movimentos aberrantes*. 2015, p. 130.

<sup>174</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *O avesso das coisas*. [1987] 2019, p. 149, grifo nosso.

O filósofo buscava apreender, por exemplo, a “lógica irracional” das ações da personagem Irene Girard, interpretada por Ingrid Bergman em *Europa 51*, de Roberto Rossellini, personagem que se “desterritorializa” de sua família, de suas crenças, de seu apartamento, para se lançar no mundo, para ir ao encontro dos “condenados”, à revelia da racionalidade burguesa do seu marido, assim como do padre e dos médicos que a internam no hospício, diagnosticada entre loucura e a santidade. O que vai de encontro ao mundo é o seu *corpo*, alterando assim suas percepções e suas concepções. Lapoujade destaca a importância de levarmos em conta o *corpo* para pensarmos o maquinismo. São os corpos que maquinam o próprio sentido de suas vidas, desestabilizando as estruturas e os códigos pré-estabelecidos. E é justamente na fábrica, em meio às grandes engrenagens, que a personagem tem sua epifania, que a faz se estranhar a organização social à qual ela pertencia cegamente.



**Figura 28:** Estranha ordem geométrica (II).

**Fonte:** Frames do filme *Europa 51* (1952), de Roberto Rossellini.

Na cena em que a personagem está na fábrica há um corte em que a câmera se distancia da cena, mostrando agora as estruturas rígidas do lugar que enclausuram o seu corpo (como o dos operários), multiplicando os quadros dentro do quadro, intensificando a grade do poder daquele espaço (fig. 28). Em analogia com um texto de Jean Claude-Bernardet que se dedica a discutir obras do cinema brasileiro que filma operários dentro da fábrica, o autor sustenta que temos “uma visão distanciada, pela tristeza, pela penumbra, pela monstruosidade das máquinas. Talvez o olhar de quem entra mais ou menos pela primeira vez numa fábrica, leva susto e as imagens acabam tendo algo de pesadelo”.<sup>175</sup> Em *Europa 51*, Irene Girard entra de fato em uma

<sup>175</sup> BERNARDET, Jean-Claude. “Filmar operários.” 2003, p. 264.

fábrica pela primeira vez e se vê diante da dimensão infernal daquele espaço, em que os sujeitos são vistos como “condenados” e não como seres humanos.

As máquinas (sociais e técnicas) estão agenciadas com os corpos, em relação com os seres humanos. E as estruturas, que antes organizavam o mundo racional e hierarquicamente, se fraturam. Essa filosofia pós-estruturalista nos faz perceber que, para além da estrutura (social, familiar, institucional), existem os corpos, com suas singularidades, que produzem fissuras na grade asfixiante da sociedade burguesa. Diante da “máquina do mundo” (1949), o eu lírico drummondiano reivindica o seu corpo, seu olhar humano, em contraponto ao olhar total e descorporificado da máquina. Vinte anos antes da publicação de *Lógica do sentido* (1969), Drummond escrevia este poema que trazia para o seu centro de seu pensamento a questão da maquinação do mundo.

Podemos esboçar algumas relações entre os sentidos atribuídos à máquina pelo poeta e pelo filósofo. Observamos uma similitude no fato de que o sentido da vida e do mundo devem ser maquinados pelo sujeito, em uma construção imanente à experiência de vida; o sentido não pode ser oferecido de forma transcendente e total. Outro ponto importante é a relação do “corpo” em relação com as “maquinações”. O amor, para Drummond, por exemplo, é ligado ao corpo, àquilo que é carnal, e não ao mundo das ideias platônicas. Para filosofia de Deleuze o corpo tem também uma importância fundamental, pois é o corpo que se deixa afetar e é afetado, o conhecimento e a experiência estão ligados à corporalidade, e não apenas ao mundo das ideias. Em um dos seus aforismos sobre o “corpo”, Drummond escreve sobre sua *linguagem* e sua *mistura*: “Cada parte do corpo tem sua linguagem, mas só captamos a mistura dessas linguagens”.<sup>176</sup>

Ao aproximarmos a “Grande Máquina” capitalista (em Drummond) da “máquina mundial do capitalismo” (em Deleuze) indagamos se as configurações contemporâneas do poder ainda se apresentam sob uma forma geométrica ou assumem diagramas mais difusos e complexos.

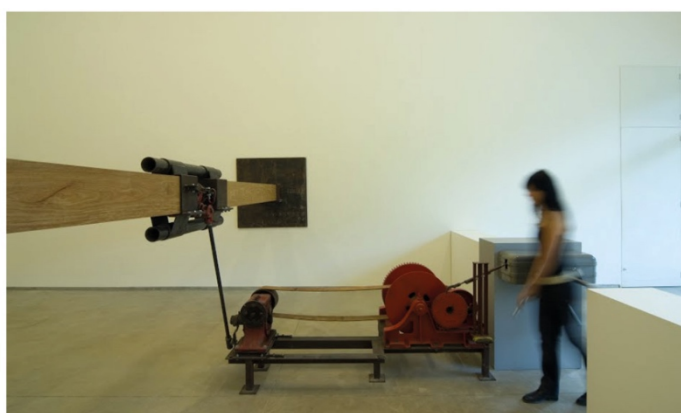
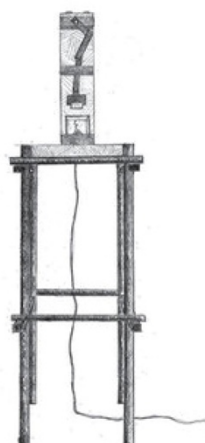
Todos sabemos, pelo uso cotidiano que fazemos delas, que as máquinas fracassam. Ao contrário de funcionarem perfeitamente, as máquinas a todo o tempo falham, dos computadores aos celulares, até às máquinas sociais, como na música de Brian Eno, em que a voz robótica canta, antes que a própria música entre em colapso: “*there is a glitch in the system*”.<sup>177</sup> Os artistas Aruan Mattos e Flavia Regaldo (fig. 29) criaram as *Máquinas inúteis* (2013), que,

<sup>176</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *O avesso das coisas*. [1987] 2019, p. 56.

<sup>177</sup> ENO, Brian. “Glitch”. 2011. “Tem uma falha no sistema”, tradução nossa.

segundo eles, são “Máquinas sem utilidade prática” que “balançam a vida sem rebolado.” Uma delas, a “Máquina de suspensão”, está relacionada com a mineração:

Um pequeno motor realiza um movimento cíclico de descida e subida de um ímã de neodímio. Por sua vez, o ímã se aproxima de grãos de minério depositados dentro de uma estrutura de vidro que, atraídos, entram em suspensão. Com o afastamento do ímã, os grãos caem novamente.<sup>178</sup>

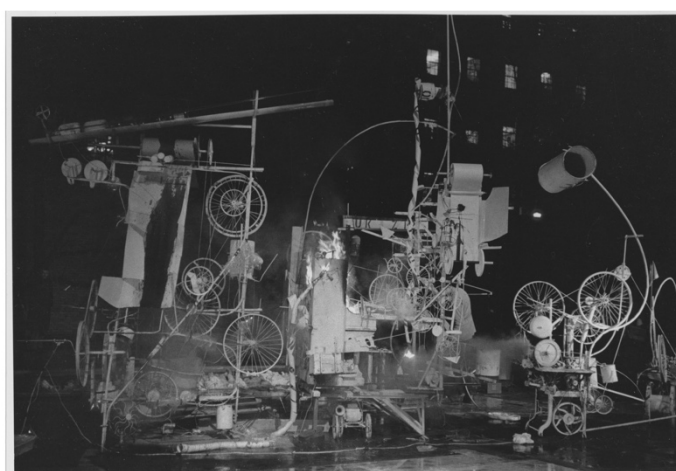


**Figura 29:** Máquinas inúteis (I).

**Fonte:** Desenho das obras *Máquinas inúteis - Máquina de suspensão* (2013), de Aruan Mattos e Flavia Regaldo, e *Samson* (1985), de Chris Burden.

<sup>178</sup> MATTOS, Aruan; REGALDO, Flavia. *Máquinas inúteis*. 2013. Disponível em: <http://www.maquinasinuteis.org/maquinas-inuteis1.html>. Acesso em: 15 de agosto de 2022.

No domínio da arte, as máquinas funcionam como *inutensílios*, tendo uma finalidade, ou uma inutilidade em si mesma. Como nas “máquinas inúteis” do artista Tinguely (1991),<sup>179</sup> (fig. 30) ou a máquina *Samson* (1985), de Chris Burden (fig. 29), em que o fracasso da engrenagem é parte constituinte do conceito da obra, pois é ela que funciona para não produzir nada: o corpo humano passa por uma roleta que gira a engrenagem da máquina que pressiona as paredes do museu. A instalação *Globo da morte de tudo* (2012), de Nuno Ramos (fig. 30), é também uma máquina em que os objetos perdem toda a sua utilidade ao serem violentamente destruídos.



**Figura 30:** Máquinas inúteis (II).

**Fonte:** Fotografias das obras *Tinguely Bar* (1991), de Jean Tinguely, e *Globo da morte de tudo* (2012), de Nuno Ramos e Eduardo Climachauska.

<sup>179</sup> Disponível em: <https://davidsantosarchive.com/tinguely-bar/>. Acesso em: 01 de setembro de 2022.

Alguns anos depois, a cantora Weyes Blood (2019) cantaria: “*Beauty, a machine is broken*”<sup>180</sup> (como a máquina do abecedário de Drummond, que *enferruja e morre*). Essas máquinas, diante da funcionalidade de nosso mundo contemporâneo, nos chamam a atenção para aquilo que não funciona, para aquilo que não serve para nada.



**Figura 31:** Estranha ordem geométrica (III).

**Fonte:** Frames do filme *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang.

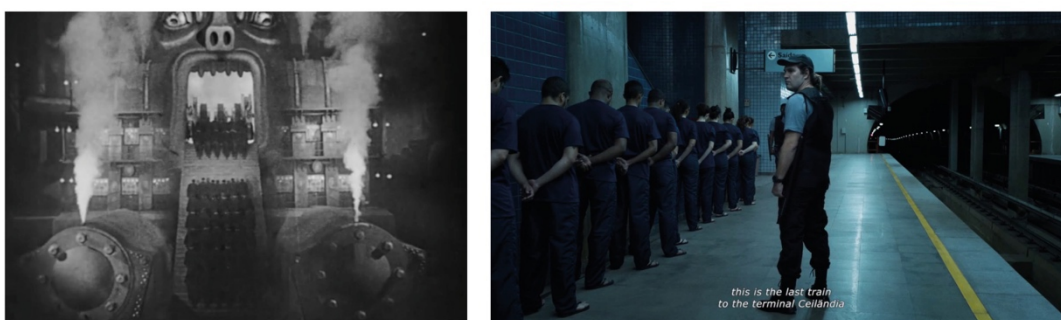
Nos anos de 1920, a cidade geométrica figurada em *Metrópolis* (1927) parece antecipar os versos de “A máquina do mundo” de Drummond: “As mais soberbas pontes e edifícios,/ o que nas oficinas se elabora”.<sup>181</sup> Neste plano do filme, vemos um conjunto de corpos marchando disciplinadamente pela cidade, corpos que se tornam minúsculos diante da imensidão das

<sup>180</sup> “Bonita, uma máquina que está quebrada”, tradução nossa.

<sup>181</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “A máquina do mundo”, *Claro enigma*. [1951]. 2015, p. 266.

pontes e dos edifícios, corpos pequenos diante da grandeza do poder e da exploração (fig. 31). A arquitetura dos prédios é austera, marcada por blocos de cimento segregados por pequenas janelas quadradas onde os sujeitos se encarceram, como escreve Luiz Carlos Oliveira Jr.: “as arquiteturas opressoras à maneira de Welles ou, com frequência ainda maior, os grandes espaços modernos esquadrihados por geometrias rigorosas, onde os corpos aparecem minúsculos, como insetos aprisionados numa teia de aranha.”<sup>182</sup> O poder oprime os sujeitos com sua “estranha ordem geométrica”:

Essa subdivisão geométrica do espaço confere ao universo dos filmes um aspecto ao mesmo tempo encarcerador e abstrato. O espaço se mostra preordenado por uma espécie de grelha ou de planilha, fazendo eco às redes de interconexões secretas, ao sistema reticular subjacente ao território visível. Se o elemento humano aparece oprimido ou perdido dentro dessa estrutura espacial, é porque de fato não é mais um homem (ou um grupo de homens) quem está no controle: o poder se espalhou por redes difusas, formando um sistema cujas diversas partes se acham interligadas por dispositivos tecnológicos que operam de modo tão eficaz quanto obscuro.<sup>183</sup>



**Figura 32:** Disposição disciplinar dos corpos em fila.

**Fonte:** Frames dos filmes *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, e *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós.

A cidade figurada em *Metrópolis* é excessivamente iluminada e espetacular, desenhada para automóveis e carros voadores (no vislumbre do avanço tecnológico que aceleraria o deslocamento dos meios de transporte). No fora de campo do espaço urbano, vemos uma fábrica industrial onde os trabalhadores operam mecanicamente as alavancas da máquina que faz o funcionar o mundo exterior. Em uma imagem marcante, vemos os mesmos trabalhadores marchando conjuntamente em direção à boca da máquina, ao rosto monstruoso da fábrica. A grande máquina assume uma feição humana, antropomorfizada, ou melhor, robótica, na qual os sujeitos

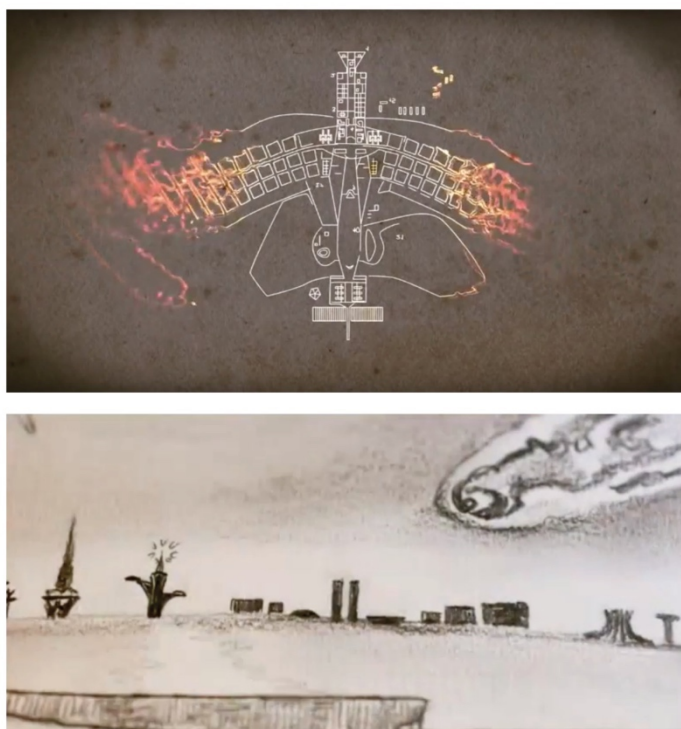
<sup>182</sup> OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *Vertigo*. 2015, p. 238.

<sup>183</sup> OLIVEIRA JR. *Vertigo*, p. 238.



se submetem “em coorte”. A máquina, que é social e técnica, sustenta a vida na cidade com seus aparelhos mecânicos.

Essa *mise-en-scène* dos corpos disciplinados e padronizados diante dos aparelhos repressores do Estado reaparece no filme distópico e noturno de ficção científica *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós (fig. 32).<sup>184</sup> Nele há um embate dos sujeitos contra os políticos que tramaram o Golpe de 2016, momento histórico atravessado por uma atmosfera sombria e fantasmagórica. No filme anterior de Adirley, *Branco sai, preto fica* (2014), uma bomba sonora dinamitava a esplanada dos Ministérios de Brasília (fig. 33), como no desejo de dinamitar a “ilha de Manhattan” no poema “Elegia 1938”, de Drummond.



**Figura 33:** Dinamitar a cidade-máquina.

**Fonte:** Frames dos filmes *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós.

<sup>184</sup> Ver o estudo de João Campos (2019) sobre esse filme.

A cidade-avião foi projetada literalmente como se fosse uma máquina de voo, desenhada em sua estranha ordem geométrica. Para Cezar Migliorin e Felipe Mussel (2021), o cinema de Adirley é uma “máquina de guerra” em que “a tela se revela um campo de batalha contra uma cidade: Brasília. Uma batalha não apenas contra a cidade de concreto construída no início dos anos 1960; mas contra a segregação social, o racismo, a violência policial, a especulação imobiliária”.<sup>185</sup> Os autores nomeiam a estratégia de batalha dos filmes de Queirós como uma desorganização da “*grande máquina*”, termo que nos remete ao poema supracitado de Drummond. A máquina é um conceito presente nos discursos dos arquitetos que construíram Brasília, pois eles desejavam “pôr a grande máquina em funcionamento”.<sup>186</sup>

Diríamos que a arquitetura modernista toma a máquina como um *mecanismo* de poder, de disciplinamento e de esquadramento dos corpos no espaço: “A máquina, cuja potência de associação com os corpos e com os elementos urbanos foi tão exaltada por cineastas como Dziga Vertov, adquire na perspectiva dos arquitetos modernistas” um ideal “em que a cidade funcionaria tal qual uma linha de montagem fordista.”<sup>187</sup> Observamos aqui como o termo “máquina” adquire diferentes significados: de um lado, como máquina de dominação (como a dos arquitetos), de outro, como máquinas de resistência (como as de Vertov e Queirós): “Em seu confronto com Brasília, o cinema de Adirley se apropria de uma premissa-símbolo do urbanismo modernista, o seu ‘elogio à máquina’, mas acaba por devolver à utopia de Brasília uma outra potência maquínica.”<sup>188</sup> As máquinas são apropriadas por Adirley como *maquinações* políticas dos sujeitos diante da exclusão urbana que os oprime. Migliorin e Mussel convocam o pensamento de Deleuze e Guattari para pensarem sobre a noção de máquina associada ao filme de Adirley, pensando a maquinaria em sua dimensão relacional cria agenciamentos entre sujeitos, objetos técnicos e outros elementos:

Pensando com Gilles Deleuze e Félix Guattari, a noção de máquina se multiplica para além da materialidade dos aparatos, como um automóvel ou uma bomba. Não se trata, porém, de afirmar que um corpo absorve as capacidades mecânicas dos objetos técnicos, ou que estes adquirem uma dimensão orgânica. Um corpo não funciona como uma máquina, ou vice-versa. Uma máquina é feita de ligações, de um conjunto de vizinhanças entre humanos, objetos, monumentos, animais etc. A máquina não é a coisa em si, mas uma espécie de linha que atravessa os atores e os faz funcionar juntos. [...] Os agenciamentos maquínicos são conexões que clamam por uma

<sup>185</sup> MIGLIORIN, Cezar; MUSSEL, Felipe. “O cinema de guerra da Ceilândia: As máquinas de Adirley Queirós contra a utopia de Brasília.” 2021, p. 147.

<sup>186</sup> MIGLIORIN; MUSSEL. “O cinema de guerra da Ceilândia”, p. 148.

<sup>187</sup> MIGLIORIN; MUSSEL. “O cinema de guerra da Ceilândia”, p. 148-149.

<sup>188</sup> MIGLIORIN; MUSSEL. “O cinema de guerra da Ceilândia”, p. 151.

heterogeneidade de elementos com naturezas e dimensões múltiplas, feitos por ligações sempre provisórias, instáveis e imprevisíveis.<sup>189</sup>

O conflito entre Brasília e Ceilândia já aparecia em um poema “antimoderno” de Drummond em 1984, chamado “Confronto”, publicado no livro *Corpo*, em que o poeta endereça uma dura crítica à capital modernista no Brasil, cidade que é inseparável de sua contraface de barbárie, marcada pela condição precária de vida concedida aos trabalhadores que construíram a cidade e depois foram despejados na periferia:

A suntuosa Brasília, a esqualida Ceilândia  
contemplam-se.  
Qual delas falará primeiro?  
Que tem a dizer ou a esconder uma em face da outra?  
Que mágoas, que ressentimentos prestes a saltar  
da goela coletiva e não se exprimem?  
Por que Ceilândia fere o majestoso orgulho da flórea Capital?  
Por que Brasília resplandece  
ante a pobreza exposta dos casebres de Ceilândia,  
filhos da majestade de Brasília?  
E pensam-se, remiram-se em silêncio  
as gêmeas criações do gênio brasileiro.

O confronto se trava entre os *olhares*, pois Brasília e Ceilândia “contemplam-se” e “remiram-se”, em um conflito especular. Se Brasília é o signo da consolidação da História da modernidade brasileira, Ceilândia é a manifestação da “anti-história”, pois é ali que se esconderam aqueles que foram violentamente expulsos para que o monumento modernista pudesse ser erguido. Este poema lida com a relação tensa entre o *visível* e o *invisível*: para que se veja a obra grandiosa de Brasília é preciso que não se veja os aglomerados populacionais que se formaram na sua construção: a escala do corpo humano é apagada diante do gigantismo da cidade. Os *candangos* precisam ser expulsos dali. O gesto político de exclusão é também estético, pois trata-se de uma questão de visibilidade, de uma exclusão no campo do sensível, daquilo que se vê e se percebe na cidade, e daquilo que deve ser banido dessa visão. O poema indica que uma expressão do povo está prestes a saltar da “goela coletiva”. É este grito de revolta, e é esta tomada da fala que os filmes de Adirley Queirós enunciam, pois agora um morador de Ceilândia pode fazer seus filmes, em um gesto de autoexpressão e de revolta de toda uma população contra a obra do “gênio brasileiro”. Queirós explicita “nos filmes as marcas históricas e as fissuras do presente que atestam como aquela cidade foi, e é ainda, forjada na exclusão, no

<sup>189</sup> MIGLIORIN, Cezar; MUSSEL, Felipe. “O cinema de guerra da Ceilândia: As máquinas de Adirley Queirós contra a utopia de Brasília.” 2021, p. 152.

afastamento e no silenciamento do povo.”<sup>190</sup> A guerra contra a cidade de Brasília é travada nos filmes de Queirós através de diversas máquinas:

Uma insurgência alavancada não apenas pelos personagens, mas por diferentes tipos de máquinas convocadas para o embate: carros, cadeiras de rodas, pernas mecânicas, aparelhos de som, antenas de rádio, computadores, scanners, elevadores, containers, bombas e outros aparatos de naturezas diversas. Enquanto objetos cenográficos, as máquinas assumem um papel determinante na medição, no agenciamento entre os personagens e as cidades, se revelando elementos essenciais para as estratégias de ataque à Brasília.<sup>191</sup>

Na década da publicação de *Claro enigma* (1951), Nelson Rodrigues escrevia a série de contos intitulada *A vida como ela é...* (1951-1961). No conto chamado “Covardia”, um personagem se dirige a uma mulher e ironiza a atitude de Drummond diante de Brasília:

— A minha amiga tem lido o Drummond, o Carlos Drummond de Andrade? O poeta! Pois é. A gente vive aprendendo. O Drummond é contra Brasília. Mete o pau em Brasília. Acompanhe o meu raciocínio. Se o Drummond não aceita Brasília, é um falso grande poeta. Não lhe parece? A senhora admitiria um Camões que não aceitasse o mar? Um Camões que, diante do mar, perguntasse: — “Pra que tanta água?”. Pois, minha senhora, creia. Recusando Brasília, o Carlos Drummond se revela-se um Camões de piscina ou nem isso: — um Camões de bacia!<sup>192</sup>

Como vimos anteriormente, “a máquina do mundo” é uma imagem que Drummond retoma de Camões, atualizando seus significados para fazer uma crítica, de fato, à modernização no Brasil. Nelson Rodrigues, como reacionário que era, apoiaria a ditadura militar e a sua consequente modernização conservadora, entrando em embate, assim, com as posições políticas de Drummond. O que este personagem de Nelson Rodrigues não menciona, no entanto, é que em *Os lusíadas* (1572), há o discurso crítico às grandes navegações por parte do Velho do Restelo, que se coloca contra a empreitada marítima, na sua entrevista de um desastre “incomparável”: “A que novos desastres determinas/ De levar estes reinos e esta gente?”.

Retornando ao filme *Metrópolis*, em que a grandiosidade do espaço urbano é central, a cidade é uma *megamáquina*: “As cidades são, na expressão que Guattari toma emprestada a Lewis Mumford, *megamáquinas*, cujo modo de funcionamento é resultado de uma variedade infinita de outras máquinas, cada qual com suas singularidades.”<sup>193</sup> A máquina da fábrica se apresenta em *Metrópolis* como um imenso corpo no qual os seres humanos se assujeitam como

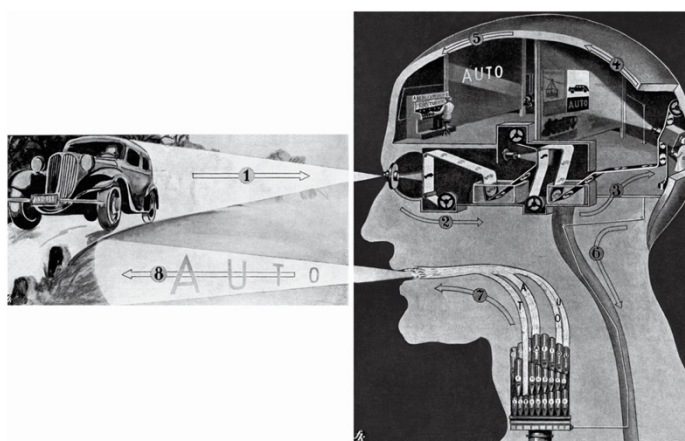
<sup>190</sup> MIGLIORIN, Cezar; MUSSEL, Felipe. “O cinema de guerra da Ceilândia: As máquinas de Adirley Queirós contra a utopia de Brasília.” 2021, p. 147.

<sup>191</sup> MIGLIORIN; MUSSEL. “O cinema de guerra da Ceilândia”, p. 148.

<sup>192</sup> RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é...* 1992, p. 19.

<sup>193</sup> MIGLIORIN, Cezar; MUSSEL, Felipe. “O cinema de guerra da Ceilândia: As máquinas de Adirley Queirós contra a utopia de Brasília.” 2021, p. 152.

peças de suas engrenagens. Vemos uma “Máquina Externa”, nas palavras de Berardi, à qual os corpos humanos estão violentamente acoplados: “A máquina está no centro do mundo imaginário futurista. Trata-se da Máquina Externa, a máquina pesada, ferruginosa e volumosa”.<sup>194</sup> Ao contrário do elogio utópico do futurismo ao mundo da máquina e da velocidade, o filme de Lang nos mostra que a máquina produz exploração e destruição. Na sequência da cena da fábrica, vemos os mecanismos entrarem em colapso, o vapor descontrolado inundar o quadro, os trabalhadores voando pelo espaço catapultados de seus lugares de trabalho. A máquina aparece no filme não como promessa de progresso, mas na sua contraface catastrófica, como máquina que é capaz de produzir a dominação e a morte.



**Figura 34:** Corpo-máquina.  
**Fonte:** Desenhos de Fritz Kahn (1920).

Em sua caracterização do panorama capitalista do século XX, marcado pela colonização do mundo pelas máquinas, em uma dimensão planetária e predatória, Franco “Bifo” Berardi escreve que:

Graças à velocidade da Máquina Externa, no século XX deu-se a colonização do espaço planetário. Os meios de transporte permitiram chegar a cada centímetro do planeta, que pôde, assim, ser conhecido, marcado, esquadrihado, submetido ao controle e à exploração. As máquinas permitiram percorrer toda a superfície do planeta, deslocar-se rapidamente, penetrar nas vísceras da Terra, sugar os recursos que estavam

<sup>194</sup> BERARDI, Franco “Bifo”. *Depois do futuro*. 2019, p. 15.

escondidos sob a crosta terrestre, ocupar cada espaço visível com produtos replicados mecanicamente.<sup>195</sup>

Para Berardi, a Máquina Externa vai dando lugar, ao longo do século XX e até o nosso século, à máquina interiorizada, “a máquina se torna cada vez menor, torna-se dispositivo miniaturizado, nanotecnologia.”<sup>196</sup> Também na década de 1920, o biólogo e iconografista alemão Fritz Kahn publica seus estudos do organismo humano análogo à uma máquina (fig. 34).<sup>197</sup> O imaginário e a iconografia científica de Kahn propõem que não só a sociedade funciona como máquina, mas também o próprio corpo dos homens e das mulheres, em uma estranha reciprocidade entre a vida social e a vida subjetiva.

Berardi comenta então a passagem que se deu ao longo do século passado da máquina externa disciplinar (como no filme de Fritz Lang) à máquina internalizada de controle (como vislumbrada por Fritz Kahn):

Passamos, assim, de um regime disciplinar a um regime de controle. No primeiro caso, a máquina se constituiu diante do corpo e da mente humana, era externa em relação ao corpo que permanecia corpo pré-técnico. Por isso, o corpo-mente devia ser regulado normativa, legal e institucionalmente, para, em seguida, ser submetido ao ritmo das máquinas concatenadas. No segundo caso, o que se nos apresenta hoje, a máquina não está mais diante, e sim dentro do corpo, dentro da mente, e os corpos não podem se relacionar nem a mente se expressar sem o suporte técnico da máquina biopolítica.<sup>198</sup>

Em *Metropolis* vemos os corpos submetidos ao regime disciplinar, regulados pelos mecanismos sociais. Uma máquina terrível explora os trabalhadores. No poema “O sobrevivente” de Drummond, as máquinas terríveis são descentralizadas e presentes em toda parte do corpo social. Elas também aparecem à serviço do extermínio concretizado na Primeira Guerra Mundial:

[...] Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples.  
Se quer fumar um charuto aperte um botão.  
Paletós abotoam-se por eletricidade.  
Amor se faz pelo sem-fio.  
Não precisa estômago para digestão.

[...] Os homens não melhoram  
e matam-se como percevejos.  
Os percevejos heroicos renascem.

<sup>195</sup> BERARDI, Franco “Bifo”. *Depois do futuro*. 2019, p. 19.

<sup>196</sup> BERARDI. *Depois do futuro*, p. 17.

<sup>197</sup> “Fritz Kahn, a sexologia e o corpo-máquina”. Disponível em: <https://www.quatrocinco.com.br/br/galerias/fritz-kahn-a-sexologia-e-o-corpo-maquina> Acesso em: 13 de dezembro de 2021.

<sup>198</sup> BERARDI, Franco “Bifo”. *Depois do futuro*. 2019, p. 17.

Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.  
E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio.<sup>199</sup>

Na obra de Drummond, o progresso tecnológico — fomentado no Brasil pelo sistema político capitalista vinculado à modernização conservadora, sistema que é diverso do contexto comunista de Dziga Vertov — não se deu sem desconfianças e ceticismos em relação à fé cega na modernização. Wisnik afirma que Drummond faz uma “crítica moderna ao moderno”,<sup>200</sup> colocando em questão os limites e as contradições do avanço da técnica, um Drummond *anti-moderno*, como já destacamos, não no sentido de se colocar fora e alheio ao mundo moderno, mas no sentido de fazer críticas e entrar em embate com o mundo que abraçava sem problematizações o progresso técnico. A relação com as máquinas aparece em Drummond, portanto, com ambiguidade: entre o “apelo maravilhoso” e as “máquinas terríveis”, entre a fascinação ao novo mundo e ao mesmo tempo o seu horror. Pois, como já escrevera Karl Marx, no século XIX: “O maquinário, dotado do maravilhoso poder de amenizar e aperfeiçoar o trabalho humano, só faz, como se observa, sacrificá-lo e sobrecarregá-lo”.<sup>201</sup>

Compreendemos o termo *máquina* em um duplo sentido: de um lado, como *maquinação*, como operação da arte, em sua fabricação de mundos pelas imagens e em sua construção poética que produz a resistência; de outro, como *mecanismo* do poder que produz dominação e exploração. Optamos por utilizar o termo *maquinação* para nos referirmos aos processos de resistência subjetiva produzida pelos sujeitos nos poemas e nas imagens — a *maquinação* como uma potência que produz a diferença, a novidade e a subjetivação — e o termo *mecanismo* para nos referirmos aos processos do poder que indicam a repetição do mesmo, da ordem, daquilo que constrange os corpos à mecanização e à automatização.

<sup>199</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “O sobrevivente”, *Alguma poesia*. [1930]. 2015, p. 29.

<sup>200</sup> WISNIK, José Miguel. Aula “Drummond e a maquinação do mundo”. 2020. Disponível em: <https://ims.com.br/eventos/dia-drummond-2020/#drummond-e-a-maquinacao-do-mundo>. Acesso em: 21 de janeiro de 2021.

<sup>201</sup> MARX apud BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. 2007, p. 29.

### 1.3 Noite

Desde o seu poema de estreia, Drummond se vê sob a proteção do “um anjo torto/ desses que vivem nas sombras”,<sup>202</sup> anjo protetor daqueles que não se submetem à visão. A luz, a claridade, é aquilo que separa, torna nítido, distingue: isto *ou* aquilo; animal *ou* humano. A sombra, por outro lado, é um espaço de indeterminação, de amálgama, de fusão. É na sombra que os olhos podem brilhar:

Ficaste sozinho, a luz apagou-se,  
mas na sombra teus olhos resplandecem enormes.<sup>203</sup>

A luz se apaga, as esperanças se dissolvem, como em “José”: “A festa acabou, a luz apagou,/ o povo sumiu,/ a noite esfriou,/ e agora, José?”.<sup>204</sup> Paradoxalmente, é no momento em que as luzes se apagam, que os olhos resplandecem enormes, momento em que a possibilidade de ver reaparece: “Sozinho no escuro/ [...] que fuja a galope/ você marcha, José!”.



**Figura 35:** Vitor recita “E agora, José?”.

**Fonte:** Frames do vídeo em que Vitor recita de cor o poema “E agora, José?” (1942), de Carlos Drummond de Andrade.

Em 2016, um vídeo de Vitor, um menino em situação de rua, recitando de cor o poema “José”, circulou amplamente nas redes e suscitou o seguinte comentário de José Miguel Wisnik, na conclusão do livro *Maquinação do mundo* (2018), ressaltando a contemporaneidade do poema de Drummond e a força de sua interpelação diante do nosso presente: “Numa sincronia

<sup>202</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Poema de sete faces”, *Alguma poesia*. [1930]. 2015, p. 10.

<sup>203</sup> ANDRADE. “Os ombros suportam o mundo”, *Sentimento do mundo*. [1940]. 2015, p. 74.

<sup>204</sup> ANDRADE. “José”, *José*. [1942]. 2015, p. 95.



não calculada por ninguém, o poema, datado de 1942, parece bater em cheio na hora política que atravessamos, com sua nomeação sem trégua do colapso das ilusões e o esgotamento das perspectivas, na fronteira entre os fracassos pessoais e as derrotas históricas.”<sup>205</sup> Apesar dos tempos sombrios que vivemos — *sozinhos no escuro* —, Wisnik enxerga em Vitor (fig. 35) — que “não está sozinho”, pois participa de comunidades e movimentações artísticas — uma força de resistência poética possível:

A situação desmente toda uma cascata de preconceitos, entre os quais o de que a literatura é inacessível ou desinteressante para crianças e adolescentes, em especial quando pobres. O caso de Vitor declamando “José” é extremo, mas não está sozinho: ele é a mais desprotegida e a mais nua das vozes periféricas que emergiram no país, desde algum tempo, marcando a cena cultural com o xis da questão que é sua e nossa — no movimento hip-hop, nos saraus de poesia, na onda mais recente da poesia de rua (*o slam*), nas manifestações inumeráveis de canção, na escrita literária.<sup>206</sup>

O momento quando as luzes se apagam, como aparece nos poemas de Drummond, é quando se pode, paradoxalmente, novamente ver. Se os mecanismos de poder do capitalismo contemporâneo pressupõem a visibilidade total (como a oferta da “máquina do mundo”), um excesso de luz que cega e ofusca, Drummond defende — no mesmo ano da publicação de *Claro enigma*, 1951 — contra essa lógica de excessiva visibilidade, *certa penumbra*: “O progresso técnico teve isso de retrógrado [...]. Fez-se numa escala de massas, esquecendo-se do indivíduo, e nenhuma central elétrica de milhões de quilowatts será capaz de produzir aquilo de que precisamente cada um de nós carece na cidade excessivamente iluminada: certa penumbra”.<sup>207</sup>

No poema “Procura da poesia”, o verbo *repara*, seguindo de dois pontos, que reaparece em “A máquina do mundo”, abriga as palavras na noite e as conecta com a melodia e o com conceito: “Repara:/ ermas de melodia e conceito/ elas se refugiaram na noite, as palavras”. A máquina, posteriormente, enuncia: “Olha, repara, ausculta:”, se revelando como epifania para o eu-lírico no anoitecer, na passagem da noite, momento em que o sujeito se vê circundado pela penumbra e pela escuridão. Em um texto sobre a epifania, de James Joyce a Nuno Ramos, Maraíza Labanca escreve que a condição para que a *epifania* aconteça é que as luzes se apaguem, que as coisas estejam imersas na penumbra:

É condição para a epifania, conforme escrita por Pessanha, que as luzes se apaguem, pois as coisas precisariam estar *imersas na sua penumbra*, na sua sombra — ou, segundo lemos na epifania de Joyce, as coisas estariam sob opacas nuvens a cobrir o

<sup>205</sup> WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*. 2018, p. 260.

<sup>206</sup> WISNIK. *Maquinação do mundo*, p. 261-262.

<sup>207</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Passeios na ilha*. [1951]. 2011, p. 17.

céu. Sob essa luz pouca, cada coisa poderia retomar a dignidade da pergunta, cada coisa seria tomada pelo “vento do enigma” que a informa.<sup>208</sup>

Ao lado da sombra e do enigma, a “noite” é um signo, ou significante, recorrente na poesia drummondiana a partir do livro *Sentimento do mundo* (1940). Publicado um ano após o início da Segunda Guerra Mundial, marcado pela ascensão do nazismo, em um primeiro nível de leitura, a noite pode ser lida neste livro como índice da entrada do mundo em um “tempo sombrio”, uma época de trevas, momento máximo da “era dos extremos”, como lemos em “A noite dissolve os homens”:

A noite desceu. Que noite!  
 Já não enxergo meus irmãos.  
 E nem tão pouco os rumores  
 que outrora me perturbavam.  
 A noite desceu. Nas casas,  
 nas ruas onde se combate,  
 nos campos desfalecidos,  
 a noite espalhou o medo  
 e a total incompreensão.  
 A noite caiu. Tremenda,  
 sem esperança... Os suspiros  
 acusam a presença negra  
 que paralisa os guerreiros.  
 E o amor não abre caminho  
 na noite. A noite é mortal,  
 completa, sem reticências,  
 a noite dissolve os homens,  
 diz que é inútil sofrer,  
 a noite dissolve as pátrias,  
 apagou os almirantes  
 cintilantes! nas suas fardas.  
 A noite anoiteceu tudo...  
 O mundo não tem remédio...  
 Os suicidas tinham razão.<sup>209</sup>

O tom paródico da primeira poesia modernista de *Alguma poesia* (1930) dá lugar ao tom grave e argumentativo, uma poesia discursiva e autocrítica, de versos por vezes longos e meditativos. A noite que era cantiga, estado de espírito do poeta, fato da natureza que se espelhava na subjetividade humana (“A noite caiu na minh’alma,/ fiquei triste sem querer”),<sup>210</sup> em *Sentimento do mundo*, se torna elegia, noite do próprio mundo. A noite como força de *dissolução* é compreendida como destrutiva e corrosiva, marcando a finitude dos homens, das mulheres, das pátrias. Um mundo que chega ao fim. O pessimismo e o desencanto, porém, é contraposto à chegada da “aurora”, sinalizando a esperança da aproximação de um novo mundo por vir,

<sup>208</sup> LABANCA, Maraíza. “Epifania da escrita de James Joyce a Nuno Ramos.” 2018, p. 43, grifo nosso.

<sup>209</sup> ANDRADE, Carlos Drummond. “A noite dissolve os homens”, *Sentimento do mundo*. 2015, p. 77.

<sup>210</sup> ANDRADE. “Cantiga de viúvo”, *Alguma poesia*. [1930]. 2015, p. 18.

oposto àquele do nazifascismo. Como Drummond escreve no poema “Sentimento do mundo: “esse amanhecer/ mais noite que a noite.”<sup>211</sup>

Alcides Villaça nota que a saída estética e política da poesia de Drummond desta época “seria o compromisso de tornar a ‘noite’, que ‘dissolve os homens’, em ‘aurora’, que tingem o mundo com ‘as tintas da antemanhã”<sup>212</sup> Como lemos no poema dedicado “A Frederico García Lorca”: “desejo e ânsia e certeza/ de que o dia amanhecerá.// (Amanhecerá).”<sup>213</sup> Ou no final do poema “A noite dissolve os homens”:

Aurora,  
entretanto eu te diviso, ainda tímida,  
inexperiente das luzes que vais acender  
e dos bens que repartirás com todos os homens.  
Sob o úmido véu de raivas, queixas e humilhações,  
adivinho-te que sobes, vapor róseo, expulsando a treva noturna.  
O triste mundo fascista se decompõe ao contato de teus dedos,  
teus dedos frios, que ainda se não modelaram  
[...] Havemos de amanhecer. O mundo  
se tingem com as tintas da antemanhã  
e o sangue que escorre é doce, de tão necessário  
para colorir tuas pálidas faces, aurora.

E *Sentimento do mundo* termina, logo após de anunciada a “vida futura”, justamente com um poema sombrio, “Noturno à janela do apartamento”: “Silencioso cubo de treva:/ um salto, e seria a morte./ Mas é apenas, sob o vento, a integração da noite. [...] na escuridão absoluta”.<sup>214</sup> Em cada poema os significados e sentidos da “noite”, porém, se adensam e se complexificam. A noite é um elemento importante no pensamento visual de Drummond, um modo outro de ver, um aprendizado da visão, uma educação pela noite, um olhar que enxerga as sombras, que vê aquilo que é indeterminado, mais do que aquilo que está excessivamente iluminado e esclarecido. Como está escrito em um poema: “Começo a ver no escuro/ um novo tom/ de escuro”.<sup>215</sup> Na “Passagem da noite”, se insinua a enunciação coletiva da noite, se anuncia o dia que chega:

Sinto que nós somos noite,  
que palpitamos no escuro  
e em noite nos dissolvemos. [...]

Mas salve olhar de alegria!  
E salve dia que surge!<sup>216</sup>

<sup>211</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Sentimento do mundo”, *Sentimento do mundo*. [1940]. 2015, p. 63.

<sup>212</sup> VILLAÇA, Alcides. “Um certo sentimento do mundo”. 2020, p. 142.

<sup>213</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “A Frederico García Lorca”, *Novos poemas*. [1948]. 2015, p. 211.

<sup>214</sup> ANDRADE. “Noturno à janela do apartamento”, *Sentimento do mundo*. [1940]. 2015, p. 82.

<sup>215</sup> ANDRADE. “Ciência”, *A vida passada a limpo*. [1958]. 2015, p. 199.

<sup>216</sup> ANDRADE. “Passagem da noite”, *A rosa do povo*. [1945]. 2015, p. 118.

Comparando o momento da chegada da noite e do fim da claridade do dia na poesia de Drummond, em comparação com a canção de Bob Dylan, Fernando Viotti escreve que, em ambas as poéticas, “o tempo é quase estático, movendo-se dentro de limites estreitos. Não se trata de anos, nem mesmo dias, mas da passagem das horas.” Viotti analisa a “passagem do tempo” em uma escala menor, apreendida no interior do transcorrer das horas. Percebemos na poesia de Drummond uma relação paradoxal (ou dialética?), entre o otimismo e o pessimismo. O poeta vê um mundo em seu desencanto, em seu *anoitecer*, mas instalada a noite, o poeta vislumbra um recomeço, a chegada da aurora, a alegria do dia que surge. Nesta poética resta pouco, de tudo fica um pouco, mas não o *nada*. Neste momento híbrido, entre o dia e a noite, Drummond pressente a iminência da morte (signo que aparece relacionado à noite nos poemas “Anoitecer” e “Elegia 1938”):

Medo é o que sentimos não exatamente *na existência da coisa em si, mas na perspectiva de que ela aconteça*, dinâmica que está dada no medo maior que é o medo da morte. A morte é aniquilação e ausência e o medo que emana dela mesma não se pode senão figurar pela imaginação, enquanto o medo diante da expectativa da morte é aquele familiar a todos nós. Dessa hora, todos temos medo; não a hora em que a noite/morte já caiu, mas a hora em que ela se anuncia, constante, recorrente, como nas quatro estrofes do poema [“Anoitecer”] de Drummond.<sup>217</sup>

O poema “Anoitecer”, do livro *A rosa do povo* (1945), também aborda a passagem do dia para a noite, desta *hora perigosa*, da qual o poeta tem medo, como está enfatizado na repetição deste verso em cada estrofe: “Desta hora tenho medo”.<sup>218</sup> O poema nos oferece uma visão terrível do tempo presente de degedo e degradação na metrópole. A primeira estrofe traz a referência ao som ausente do sino da vida no interior (que para Drummond, assim como para Bergson, é o som da duração, como nos lembra Wisnik),<sup>219</sup> em contraposição aos barulhos ostensivos da vida na cidade grande:

É a hora em que o sino toca,  
mas aqui não há sinos;  
há somente buzinas,  
sirenes roucas, apitos  
aflitos, pungentes, trágicos,  
uivando escuro segredo;  
desta hora tenho medo.<sup>220</sup>

<sup>217</sup> VIOTTI, Fernando Baião. *Um mundo feito de ferro: A lírica de Drummond e Bob Dylan*. 2018, p. 26.

<sup>218</sup> Dialogamos aqui com a leitura de Antonio Cicero (2015) no vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OTiHGfoYDgg>.

<sup>219</sup> WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*. 2018, p. 32.

<sup>220</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Anoitecer”, *A rosa do povo*. [1945] 2015, p. 109.

Na segunda estrofe o poema nos apresenta uma imagem em negativo dos pássaros que não existem mais. A imagem do pássaro e o som do sino reaparecem no poema “A máquina do mundo”. No lugar dos pássaros, o poeta vê as “multidões compactas/ escorrendo exaustas”.<sup>221</sup> Trata-se da multidão de homens e mulheres exauridos diante da “Grande Máquina”:

É a hora em que o pássaro volta,  
mas de há muito não há pássaros;  
só multidões compactas  
escorrendo exaustas  
como espesso óleo  
que impregna o lajedo;  
desta hora tenho medo.

Na terceira estrofe, após a apresentação do som e da imagem, o poeta esboça um pensamento sobre a noite como hora do descanso, em que “o corpo não pede sono”, mas pede a morte, a interrupção do tempo da exploração, como lemos no poema “Elegia 1938”. Notamos também a elaboração de um pensamento a partir do som (daquilo que se escuta *ou não*) e da visão (daquilo que se via e não se vê mais).

É a hora do descanso,  
mas o descanso vem tarde,  
o corpo não pede sono,  
depois de tanto rodar;  
pede paz — morte — mergulho  
no poço mais ermo e quedo;  
desta hora tenho medo.

Na última parte, em contraposição às imagens pessimistas das estrofes anteriores, o poema vislumbra a possibilidade de noite como espaço-tempo da “delicadeza”, da “sombra”, do “silêncio”, momento justamente em que a dominação capitalista cessa seu trabalho. Há o medo, sim, mas também a entrevisão de um tempo de paz que se anuncia, quem sabe:

Hora de delicadeza,  
gasalho, sombra, silêncio.  
Haverá disso no mundo?  
É antes a hora dos corvos,  
bicando em mim, meu passado,  
meu futuro, meu degredo;  
desta hora, sim, tenho medo.

<sup>221</sup> Ver a discussão que Alemar Rena faz em torno deste poema, demonstrando como a poesia de Drummond antecipava discussões filosóficas de Giorgio Agamben e Jean Luc-Nancy. Cf. RENA, Alemar. “Poder, melancolia e o ‘ser qualquer’ em Drummond”. 2015.

A noite aparece marcada pela uma ambiguidade, entre a hora do medo e a hora da delicadeza. Comentando a imagem-conceitual da “noite” na poesia de Drummond, Roberto Said nos diz que

é preciso notar que ela vem carregada de ambiguidade, ela cumpre diferentes papéis nesse jogo entre o sentimento e o mundo. É claro que ela já prepara uma estratégia porque o leitor tem essa noção, do que que seria a noite, e a partir dela, lidando como uma certa imprecisão, a noite pode ser vida e morte, tanto a comunicação como o silêncio, é como se o poeta pudesse manejar isso, quando ele evoca as coisas da noite ele está evocando um conjunto de significados já estabelecidos no imaginário do leitor, ele sabe onde está tocando, isso dá um caminho para o manejo. Daí essa ideia de que a noite dissolve os homens. No poema “América” ele fala “é mais fácil conversar à noite”: a noite como lugar que rompe barreiras, noite que tem os seus segredos, suas facilidades.<sup>222</sup>

Para além de conotar o fim de um tempo histórico, no campo macropolítico, a chegada da noite marca também o fim do dia, como encerramento do tempo do trabalho e da exploração. A noite é o espaço-tempo do sono, do descanso, do inconsciente, do desejo, mas também dos mistérios, dos enigmas, dos pesadelos, dos segredos, dos medos. Se o dia é marcado pelos excessos de estímulos da vida moderna, caracterizada pela crescente urbanização, pela presença massiva das máquinas no cotidiano — excessos que são também visuais, pois o dia é o tempo da luz, da iluminação onipresente do sol que tudo dá a ver —, a noite assinala uma negatividade: o escuro, o vazio, a pausa — a interrupção do tempo da dominação, enfim. No poema “Opaco”, de *Claro enigma*, a noite é associada à opacidade, da interrupção da visão por um edifício: “Noite. Certo/ muitos são os astros./ Mas o edifício/ barra-me a vista.”<sup>223</sup>

### 1.3.1 Dissolução

Buscamos, até agora, uma reflexão da noite e do tempo sombrio em alguns poemas de Drummond como “A noite dissolve os homens”, “Passagem da noite” e “Anoitecer”. Na leitura que João Adolfo Hansen faz da “máquina do mundo”, o autor sustenta que a noite em Drummond “não é só noite física, mas também noite existencial, noite moral, noite política, noite histórica, noite metafísica e noite do conhecimento”.<sup>224</sup> Vagner Camillo caracteriza a poética do livro *Claro enigma* (1951) como “a descida da noite e o mergulho nas trevas”.<sup>225</sup> Em “Dissolução”,

<sup>222</sup> SAID, Roberto. Aula “Drummond: poesia, filosofia e modernidade”, UFMG, 2021.

<sup>223</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Opaco”, *Claro enigma*. [1951]. 2015, p. 232.

<sup>224</sup> HANSEN, João Adolfo. “Máquina do mundo”. 2018, p. 209.

<sup>225</sup> CAMILLO, Vagner. *Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. 2001, p. 165.

primeiro poema deste livro, entretanto, encontramos uma chave de virada em que a noite não é compreendida apenas como “tempo sombrio”, mas também como momento e condição de visibilidade em que “povoações surgem do vácuo”:

Escurece, e não me seduz  
tatear sequer uma lâmpada.  
Pois que aprouve ao dia findar,  
aceito a noite.

E com ela aceito que brote  
uma ordem outra de seres  
e coisas não figuradas.  
Braços cruzados.

Vazio de quanto amávamos,  
mais vasto é o céu. Povoações  
surgem do vácuo.  
Habito alguma?<sup>226</sup>

Se há nesse momento uma aceitação da noite (que aparecia anteriormente na poesia de Drummond como “desta hora tenho medo”),<sup>227</sup> pelo mesmo motivo de “Elegia 1938”, a noite aniquila os problemas de morrer diante da Grande Máquina. No vazio da noite, o poeta consegue enxergar, com sua imaginação, “povoações que surgem do vácuo”. No coração da noite escura, os escritores, assim como os cineastas, podem dar a ver “seres e coisas ainda não figuradas”, podem figurar um povo que ainda não existe. Vagner Camillo escreve que

A total imanência na noite do pessimismo e do desengano, sem qualquer possibilidade de evasão e sob a ameaça do fim pairando no ar, parece, *apesar de tudo*, trazer um certo alento, na medida em que, de acordo com a estrofe seguinte, liberta o sujeito lírico da opressão causada por ‘aquele agressivo espírito que o dia carreia consigo’.<sup>228</sup>

No vazio da noite, nesse intervalo entre o tempo do dia, novas possibilidades de ver, sob outras luzes, se concretizam. A noite, portanto, representa uma condição de possibilidade (ou de visibilidade) para se ver a luz imanente aos sujeitos. Na noite — momento dos sonhos —, o futuro pode ser vislumbrado, a imaginação política pode acontecer, como escreve Sidarta Ribeiro no livro *O oráculo da noite*: “No seu melhor, os sonhos são a própria fonte de nosso futuro. O inconsciente é a soma de todas as nossas memórias e de todas as suas combinações possíveis. Compreende, portanto, muito mais do que o que fomos — compreende tudo o que podemos ser”.<sup>229</sup>

<sup>226</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Dissolução”, *Claro enigma*. [1951]. 2015, p. 219.

<sup>227</sup> ANDRADE. “Anoitecer”, *A rosa do povo*. [1945]. 2015, p. 109.

<sup>228</sup> CAMILLO, Vagner. *Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. 2001, p. 179.

<sup>229</sup> RIBEIRO, Sidarta. *O oráculo da noite*. 2019, p. 99.



**Figura 36:** Atravessar a noite.

**Fonte:** Fotografia da exposição *Traverser la nuit* (2022), no Museu Maat, Lisboa. Fotografia do autor.

Em março de 2022, o Museu Maat, na Central Tejo de Lisboa, antiga usina de energia elétrica da cidade, sediou uma exposição chamada *Traverser la nuit* (fig. 36). Aquele lugar, que no início do século XX era a instalação que fornecia, através de suas máquinas, a luz para os moradores da capital portuguesa, nos apresentava obras que lidam em sua temática com a noite, com a ausência da luz. Frases e versos nomeavam e organizavam grupos de obras. Entre eles, encontrávamos o verso de “Entre lobo e cão”, de Sá de Miranda (1481 — 1558), retomado por Drummond em “Dissolução” (1951). A poesia operava na exposição como condutor da curadoria das obras. No texto curatorial, lemos a relação da noite como um momento da transgressão, dos sonhos, da imaginação do futuro:

Inspirada na história e na função original do local de exposição, a temática da noite impôs-se, rapidamente. Erigida no início do século XX para fornecer eletricidade a Lisboa e arredores, a Central Tejo é testemunho da transformação ocorrida no início do século passado com a generalização da eletricidade e iluminação introduzida pelas centrais elétricas. Em conjunto com a psicanálise então emergente, esta revolução energética transformou a noite e a relação que temos com ela. Fonte inesgotável de inspiração para os artistas, a noite continua a alimentar e a impregnar as obras com os questionamentos que suscita, sejam eles filosóficos, políticos, sociais, ecológicos ou científicos. Fonte de esperança ou de angústia, também é espaço-tempo de liberdade e da transgressão [...]. Através de um percurso pensado como travessia, do crepúsculo até ao amanhecer, da cegueira e da perda de referências até à esperança por melhores dias no horizonte, dos sonhos noturnos até à noite cósmica, a exposição convida os



visitantes a percorrerem esse intervalo noturno, propício à expansão do imaginário, ao sonho e às visões do futuro.<sup>230</sup>

Em sua análise da relação dos escritores com o tempo presente, Giorgio Agamben escreve que “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”.<sup>231</sup> Em seu livro sobre Drummond, Wisnik retoma o filósofo italiano para sustentar que a “aceitação da noite” não é uma passividade, mas uma forma ativa de perceber aquilo que não está ofuscado pelos holofotes da sociedade de controle: “perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que [...] equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes”.<sup>232</sup> Na leitura que Wisnik faz de Agamben ao refletir sobre a obra de Drummond há uma convergência entre as três imagens-conceituais aqui propostas: (1) a recusa ativa da “máquina do mundo” com a sua visão total, sua hipervisibilidade (como nos dispositivos do capitalismo contemporâneo); (2) a aceitação da “noite” e da “escuridão” como possibilidade de ver aquilo que não se submete às luzes excessivas do tempo presente; (3) e a reflexão sobre o mundo contemporâneo.

A leitura do livro *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1982), de Marshall Berman, nos ajuda a compreender traços da modernidade e do modernismo em Drummond, em suas relações com o “princípio de corrosão” e a poética do paradoxo, ou da contradição. Segundo o pensamento de Berman, os sujeitos modernos e modernistas são “movidos, ao mesmo tempo, pelo desejo de mudança — de autotransformação e de transformação do mundo em redor — e pelo terror da desorientação e da desintegração, o terror da vida que se desfaz em pedaços. Todos conhecem a vertigem e o terror de um mundo no qual ‘tudo o que é sólido desmancha no ar’.”<sup>233</sup> Em síntese, Berman afirma que “ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição”<sup>234</sup> e “para ser inteiramente moderno é preciso ser antimoderno”, pois “tem sido impossível agarrar e envolver as potencialidades do mundo moderno sem abominação e luta contra algumas das suas realidades mais palpáveis”.<sup>235</sup> A modernidade, para Berman, “nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia”.<sup>236</sup>

<sup>230</sup> Disponível em: <https://www.maat.pt/pt/exhibition/traverser-la-nuit>. Acesso em: 18 de agosto de 2022.

<sup>231</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. 2009, p. 62.

<sup>232</sup> AGAMBEN *apud* WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*. 2018, p. 287.

<sup>233</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. 2007, p. 21.

<sup>234</sup> BERMAN. *Tudo que é sólido desmancha no ar*, p. 21.

<sup>235</sup> BERMAN. *Tudo que é sólido desmancha no ar*, p. 22.

<sup>236</sup> BERMAN. *Tudo que é sólido desmancha no ar*, p. 24.

Como discutimos anteriormente, a poesia de pensamento de Drummond se movimenta entre os paradoxos e contradições da realidade brasileira. Sua modernidade — seu desejo de compreender e transformar poeticamente o mundo em sua volta — se desenvolve através justamente da crítica e do embate com o mundo moderno. Como Wisnik nos diz, Drummond faz “uma crítica moderna ao moderno”.<sup>237</sup> Assim, o modernismo de Drummond é, em diversos momentos *antimoderno*, (como é o título de um ensaio de Abel Barros Baptista),<sup>238</sup> pois para além de interpretar o mundo moderno, o poeta, em sua “poética corrosiva”, o coloca em permanente estado de dúvida e hesitação, desintegrando suas certezas e suas afirmações tradicionais. Na condição de *gauche*, o poeta não coincide exatamente com seu tempo, entrando em embate com os lugares comuns e com os saberes estabelecidos de sua época, do “mundo caído” em que vivia. A poética da corrosão de Drummond, portanto, como escreve Luiz Costa Lima, “não se confunde com derrotismo. Ao contrário, no contexto drummondiano ela aparece como a maneira de assumir a História, de se por com ela em relação aberta.”<sup>239</sup>

Em seu artigo dedicado aos 100 anos da Semana de Arte Moderna, José Miguel Wisnik sustenta que o projeto modernista de Mário de Andrade

afirmava em âmbito nacional o seu vetor construtivo, as conquistas da cultura moderna brasileira, “o direito permanente à pesquisa estética”, a “atualização da inteligência artística” e a estabilização de suas instituições, sempre penosamente sustentada. Em outras palavras, o que ele defendia naquele momento eram os pilares daquilo que hoje está sob o ataque atroz do bolsonarismo, com a sua corrosão antimoderna dos valores intelectuais e dos símbolos artísticos acumulados durante esses cem anos e com sua política de desmantelamento das instituições culturais.<sup>240</sup>

Wisnik se refere a Jair Bolsonaro como *antimoderno* (talvez, *antimodernista*), como sujeito vinculado ao fascismo reacionário que nega as conquistas estéticas da cultura brasileira. Abel Barros Baptista não fala de Drummond como *antimoderno* neste sentido, como um negador do movimento modernista (a recusa de Drummond também não é *derrotismo antimoderno*), mas como um sujeito moderno, participante do modernismo brasileiro pelo viés de Minas Gerais, que é crítico, no entanto, à modernização no Brasil. Baptista também se refere à estética classicizante do livro *Claro enigma* (1951), que estaria, por suas formas fixas (como o soneto), distante da estética modernista de livros como *Alguma poesia* (1930). No poema “A máquina

<sup>237</sup> WISNIK, José Miguel. “Drummond e a maquinação do mundo”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b8cgFYw9J54>. Acesso em: 12 janeiro de 2022.

<sup>238</sup> BAPTISTA, Abel Barros. “Drummond antimoderno.” 2010.

<sup>239</sup> COSTA LIMA, Luiz. *Lira e antilira*. 1968.

<sup>240</sup> WISNIK, José Miguel. “Semana de 22 ainda diz muito sobre a grandeza e a barbárie do Brasil de hoje”. Folha de São Paulo, 12 de fevereiro de 2022. Disponível em.: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/02/semana-de-22-ainda-diz-muito-sobre-a-grandeza-e-a-barbarie-do-brasil-de-hoje.shtml>. Acesso em: 27 de abril de 2022.

do mundo”, apesar do estilo clássico que cita Luís de Camões e Dante Alighieri, os versos não são rimados, o que cria uma tensão entre o clássico e o moderno, transportando a tradição da lírica ocidental para a estrada pedregosa de Minas.

### 1.3.2 Amor

*O Drummond usa a palavra amor como ninguém usa. Porque não é exatamente lírica, não pertence a um sujeito, embora também às vezes sim. [...] há na palavra amor nele, quase que um princípio de vida, uma possibilidade de contato entre diferenças.*

Nuno Ramos

O conto “Amor”, do livro *Laços de família* (1960), de Clarice Lispector, também se passa ao anoitecer, zona de liminar, de passagem, entre o doméstico e o selvagem, o familiar e o estranho, a vigília e o sono, a sanidade e a loucura: entre o cão e o lobo. Trata-se de uma “zona de vizinhança, de indiscernimento, de indiferenciação”,<sup>241</sup> tal como Deleuze & Guattari descrevem o *devenir*. É uma “hora perigosa” pois o sujeito se vê lançado em um estado de indeterminação, de descontrole, momento em que aquilo que estava organizado começa a se desestabilizar. Esta hora leva a personagem à reflexão e ao devaneio.

Na história narrada — resumindo a leitura em poucas palavras — Ana, após um dia comum, está voltando para casa em um bondinho no entardecer e cruza o olhar com um cego, que mascara mecanicamente um chiclete (ela vê os olhos sem ser vista: “olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê”).<sup>242</sup> Esse encontro de olhares desvia a personagem da ordem mecânica de seu dia-a-dia (fazendo-a perceber a sua própria cegueira para aquilo que está ao seu redor, para os gestos que se repetem automaticamente). O encontro de (não) olhares é a entrevisão de uma alteridade, uma “compaixão impiedosa”, nas palavras de José Miguel Wisnik, pois há compaixão, mas não identificação. Diante dessa alteridade, Ana não consegue entrar no outro, ver como o outro: esse (des)encontro é marcado pela cegueira, pelo silêncio, pela ausência do sentido. A própria vida da personagem, que era cheia de sentido, se vê subitamente tomada pela falta do sentido, pelo estranhamento do ser e da linguagem. O mundo que

<sup>241</sup> DELEUZE, Gilles; GUTTARI, Félix *apud* OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. “Máquinas celibatárias e máquinas desejanter”. 2019, p. 270.

<sup>242</sup> A expressão popular “o amor é cego” aparece na música de Caetano Veloso, associada ao signo do estranho: “O estrangeiro” (1989). “O amor é cego [...], Stevie Wonder é cego”.

lhe era familiar, em que os gestos eram habituais, se tornam estranhos, passam a ser percebidos e questionados.

Trata-se também de uma *desposseção*, pois nesse processo Ana se desidentifica com suas posições sociais para experimentar e imaginar uma vida outra, que interpela a sua própria. Após se perder em seus pensamentos, deixando a sacola de compras que ele mesma tricotou cair no chão e os ovos num embrulho de jornal se quebrar, ela perde o ponto onde deveria parar e, quando desce do bonde, entra no Jardim Botânico, onde enxerga o mundo como nunca havia percebido antes, epifanicamente: “Tudo era estranho demais, grande demais, suave demais. A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração. Ela adormecia dentro de si”.

O conto narra uma experiência delirante, pois a palavra delírio significa justamente sair dos trilhos,<sup>243</sup> se desviar de um caminho orientado e estabelecido, se desviar da norma e das convenções. Benedito Nunes escreve que o Jardim Botânico é, para Ana, um “viveiro de agitadas existências”, onde a personagem se depara com “os movimentos incontroláveis porém serenos da *máquina do mundo*, em pleno funcionamento.”<sup>244</sup> O Jardim Botânico é um lugar onde a natureza foi moldada pela mão do ser humano. De toda forma, a vida natural ainda pulsa ali. Interessante notar como Clarice, na leitura de Benedito Nunes, descreve sua própria “máquina do mundo”, que, diferentemente daquela de Drummond, não é a máquina da *técnica*, mas da *natureza*. O Jardim Botânico é um *superorganismo*: máquina cósmica, em que tudo está interligado. Um mundo que é um todo em que habitamos, e que nos habita. A personagem se dissolve no meio dessa imensidão. Neste momento o mundo se revela de forma assustadora. A epifania é uma força que desestabiliza os valores tradicionais da personagem. No conto de Clarice, quando a epifania acontece, a personagem se vê fora de si, amalgamada com a natureza ao seu redor, em uma espécie de *escape* transcendente da sua rotina mecânica. No poema de Drummond, a epifania oferece uma transcendência que é recusada pelo sujeito do poema, que se reconhece aprisionado no seu tempo, este sujeito que só acredita no sentido imanente máquina em sua própria vida.

Em sua leitura do conto “Amor”, José Miguel Wisnik nos diz que, na sua visão da “máquina do mundo”, que é uma experiência epifânica e vertiginosa, Ana entrevê

A infinita interconexão de todas as coisas. É a aproximação do ser lançado no real, em que tudo é excesso, porque não há nada que não seja inteiramente entranhado de

<sup>243</sup> “Etimologicamente, delirar é sair dos trilhos.” C.f. MARANHÃO, Bernardo. “Delírio, lógica e construção”. 2016.

<sup>244</sup> NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2009, p. 97.

tudo, onde as coisas não estão separadas hierarquicamente, portanto algo atravessa tudo que é.<sup>245</sup>

No final do conto e do dia, Ana estranha e não reconhece sua própria família, hesitando entre a decisão de se lançar na liberdade vertiginosa da vida e do mundo, entrando, assim, na “legião estrangeira”, ou permanecer na estabilidade mecânica da rotina.

Acabara-se a vertigem de bondade.

E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia.<sup>246</sup>

A leitura de Benedito Nunes do conto “Amor”, publicada em 1969, percebe na narrativa a visão da “máquina do mundo”, sem, no entanto, citar o poema de Drummond, ou localizar historicamente a expressão. As poéticas dos dois escritores são consideradas filosóficas, pensantes, e parecem convergir nesta comparação em quatro aspectos: na visão do mundo como “máquina”; no momento do anoitecer como “hora perigosa”, da qual os personagens têm medo; na presença do “amor” como possibilidade de contato entre as diferenças, mesmo se esse encontro for marcado pelo estranhamento; e na visão epifânica, momento em que o mundo se revela em sua estranheza. Esses quatro elementos (máquina, anoitecer, amor e epifania), parecem se entrelaçar ao redor da ideia de uma “força de fusão”, de uma “dissolução” do sujeito, quando surge uma amálgama do ser com o mundo. Diante da máquina (seja na estrada pedregosa de Minas ou no Jardim Botânico), os sujeitos se veem conectados a um *superorganismo*, vinculados a algo grande demais, que os excede em suas individualidades. Os sujeitos se veem entramados em uma grande maquinaria, que é o mundo. O anoitecer também é o momento em que essa dissolução do indivíduo acontece, pois é o momento em que as coisas não estão mais separadas hierarquicamente; a visão se depara com a escuridão, com a falta das delimitações que separam as coisas e os seres do mundo. O amor também é marcado, nestas poéticas, por uma força de alguma maneira *impessoal*, pois é o momento em que há uma saída de si, uma comunhão com o outro, que não necessariamente se dá de forma suave, podendo ser um afeto relacionado à dor, como escreve Drummond no poema “Relógio do Rosário”, que sucede “A máquina do mundo”:

O amor elide a face... Ele murmura  
algo que foge, e é brisa e fala impura.

<sup>245</sup> WISNIK, José Miguel. “A matéria Clarice”. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PmA-kOgaej04>. Acesso em: 23 de agosto de 2022.

<sup>246</sup> LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. 2016, p. 155.

O amor não nos explica. E nada basta,  
nada é de natureza assim tão casta

que não macule ou perca sua essência  
ao contato furioso da existência.<sup>247</sup>

Neste primeiro verso, observamos o amor como dissolução do sujeito, pois este sentimento “elide a face” (no sentido de esconder).<sup>248</sup> “O amor não nos explica”, pois diante desse afeto os sentidos racionais também se dissolvem. E o amor pode ser um afeto violento, que lança o sujeito no “contato furioso da existência”, pois atravessamos “o amor e seu inferno”, nas palavras de Clarice.

A comparação entre a “máquina do mundo” de Drummond e Clarice (e também a de Machado de Assis) foi feita na montagem da peça *Máquinas do mundo* (2018), dirigida pela artista plástica Laura Vinci, que já havia citado a obra de Drummond em sua instalação no Inhotim (2004). O livro de Wisnik (2018) sobre a “maquinação do mundo” é dedicado à artista: “A Laura Vinci, que intuiu artisticamente a questão de que trata este livro na sua instalação *Máquina do mundo*, de 2004” (fig. 43). Em 2018, Vinci se juntou à Mundana Cia. para montar a peça em que os textos de Drummond, Clarice e Machado eram “mixados” (reunidos no interior de um mesmo roteiro) e lidos por uma voz em *off* mecânica, enquanto os atores caminhavam lentamente pelo espaço, tomados pela expressão de assombro e espanto, banhados por uma forte luz azul, vestindo sinos e agasalhos (fig. 37). Árvores estavam suspensas no palco, com suas raízes à mostra. A descrição da peça por Laura Vinci é a seguinte: “*Máquinas do Mundo* é o disparador de uma máquina de ver mundos em fase experimental, livre maquinação de ritmos e durações, velocidades e lentidões.”<sup>249</sup>

<sup>247</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Relógio do Rosário”, *Claro enigma*. [1951]. 2015, p. 269.

<sup>248</sup> Segundo o Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. 1986.

<sup>249</sup> VINCI, Laura. *Máquinas do mundo*. 2018. Disponível em: <https://www.lauravinci.com.br/maquinas-do-mundo-2018>. Acesso em: 18 de agosto de 2022.



**Figura 37:** Máquinas do mundo.

**Fonte:** Fotografia da obra *Máquina do mundo* (2004), de Laura Vinci, e da peça *Máquinas do mundo* (2018), de Laura Vinci com Mundana Cia.

A comparação com os outros autores brasileiros buscava explorar a “visão total” que os personagens (como Brás Cubas e G. H.) têm em suas narrativas (nos dois livros os narradores contam suas experiências passadas e refletem sobre o próprio gesto de escrita, tentando compreender seus delírios através dos recursos simbólicos da linguagem). Brás Cubas é tomado por uma visão alucinada (no entanto, durante a viagem seus *olhos estão fechados*, “como ia de olhos fechados, não via o caminho”), sendo guiado pelo hipopótamo que o leva para além do Éden, e o conduz à “origem dos séculos”, em uma travessia vertiginosa, pois “a viagem parecia sem destino”. O olhar humano do personagem é pequeno diante da “vastidão” de sua visão: “tudo escapava à compreensão do olhar humano, porque os contornos perdiam-se no ambiente”:

Isto dizendo, arrebatou-me ao alto de uma montanha. Inclinei os olhos a uma das vertentes, e contemplei, durante um tempo largo, ao longe, através de um nevoeiro, uma cousa única. Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das cousas. Tal era o espectáculo, acerbo e curioso espectáculo.<sup>250</sup>

Nessas três experiências literárias em que os personagens se deparam com as “máquinas do mundo”, há uma dissolução do sujeito diante da visão de uma totalidade, uma visão que em muito ultrapassa seus contornos humanos. Como escreve Machado, “pareceu-me sentir a decomposição súbita do mim mesmo.” Benedito Nunes escreve que G. H. tem uma experiência mística ao se deparar com o inseto ancestral, em uma experiência de dissolução que excede a visão e sua condição humana, colocando-a diante de um *espetáculo*:

O personagem não apenas vê, através da barata trucidada, o espetáculo da existência em ato, que une a sua vida particular à vida universal; sente-se impelida a transgredir os limites da sua individualidade para identificar-se, por efeito de uma força mágica e extra-humana, que atrai e repele, enoja e seduz, com essa vida universal.<sup>251</sup>

Trata-se de uma visão, como na epifania de Drummond, que no mesmo relance fascina e terrifica o sujeito, entre a oferta maravilhosa e sua recusa, entre a atração e a repulsa. Em *O sagrado selvagem* (2006), Roger Bastide descreve a experiência mística (que, segundo ele, não se restringe ao âmbito religioso, mas também ao artístico) como o momento em que “o sujeito que contempla se identifica plena e inteiramente com a coisa contemplada. Nos deparamos com essa disposição para sair de dentro de nós mesmos, para nos comunicar misticamente com aquilo que nos cerca”.<sup>252</sup> Talvez seja insustentável para o sujeito permanecer por muito tempo nesse estado vertiginoso. Nestes três textos, os sujeitos narram no presente a memória de uma experiência passada. A narrativa, a elaboração simbólica, se constrói em um momento posterior à experiência vertiginosa. Essas narrativas buscam trazer para o domínio da linguagem um espetáculo que excede em muito o que as palavras dão conta de dizer. No entanto, há uma tentativa de descrever as “máquinas do mundo”, de narrar o momento em que se deram essas visões totais, e como isso transforma por inteiro suas subjetividades.

*A vertigem do espaço é na verdade uma vertigem do tempo.*<sup>253</sup>

<sup>250</sup> ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. [1881] 1997, p. 27.

<sup>251</sup> NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. [1969] 2009, p. 104.

<sup>252</sup> BASTIDE, Roger. *O sagrado selvagem*. 2006.

<sup>253</sup> Esta é uma frase de Chris Marker endereçada ao filme *Vertigo* (1959), de Hitchcock, enunciada no filme *Sans Soleil* (1983), grifo nosso.



No mesmo momento em que os personagens veem uma máquina do mundo no espaço, eles também experimentam a sua duração do tempo, uma maquinação do tempo que condensa todos os tempos em um único instante, oferecendo-o simultaneamente à visão. Brás Cubas, por exemplo, narra o seu delírio de “20 a 30 minutos” que durou, no entanto, a história da eternidade. Wisnik também reconhece uma “máquina do mundo” no conto “O Aleph” (1949) de Borges, que segundo ele, apreende, no mesmo ano do poema de Drummond, a visualização simultânea e total do espaço que se desenhava com os dispositivos de visibilidade do pós-Guerra. Wisnik escreve que “se a guerra despertou pela primeira vez um sentimento mundializado da humanidade”,<sup>254</sup> no pós-guerra, “a tecnociência entranhada nos modos de operação do capital, diz David Harvey, fará com que a simultaneidade de espaços comprimidos no tempo se torne um atributo objetivo do espaço”.<sup>255</sup> Neste período histórico, “o advento dos dispositivos de comunicação onipresentes, que alteram radicalmente a situação do indivíduo no espaço-tempo, não é estranho ao conto de Borges”. No conto, lemos a narração posterior da experiência diante da totalidade do universo: “Nesse instante gigantesco, vi milhões de atos deleitáveis ou atrozes; nenhum me assombrou tanto como o fato de que todos ocuparam o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. O que viram meus olhos foi simultâneo”.<sup>256</sup>

#### 1.4 Tempo presente

*Autenticamente contemporâneo é aquilo que, no tempo, é eterno; portanto, é aquilo que, além de indicativo de um dado tempo, é contemporâneo para sempre — de tudo.*

Marina Tsvietaieva

“O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes/ A vida presente”.<sup>257</sup> Com esses versos, Drummond termina o poema “Mãos dadas”. No seu começo, o poeta diz: “Não serei o poeta de um mundo caduco/ Também não cantarei o mundo futuro”. Notamos a “não coincidência” do poeta com seu mundo caduco<sup>258</sup> (cujas leis de funcionamento

<sup>254</sup> WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*. 2018, p. 220.

<sup>255</sup> WISNIK. *Maquinação do mundo*, p. 221.

<sup>256</sup> BORGES, Jorge Luís. “O Aleph”. [1949] 2017, p. 148.

<sup>257</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Mãos dadas”, *Sentimento do mundo*. [1940]. 2015, p. 75.

<sup>258</sup> Como escreve Antonio Candido, em 1965: “a ideia social do ‘mundo caduco’, feito de instituições superadas que geram o desajuste e a iniquidade, devido aos quais os homens se enrodilham na solidão, na incomunicabilidade e no egoísmo.” CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 1995, p. 77.

não fazem sentido), e a ausência do vislumbre de um tempo futuro (divergindo das vanguardas futuristas). Nem o poeta de um mundo em que as significações hegemônicas não fazem mais sentido para os sujeitos, nem o poeta de um mundo utópico, que vislumbrasse um outro modelo transcendente de sociedade que substituiria o mundo antigo. Vagner Camillo afirma que há na obra de Drummond “um poder necessário de resistência, de crítica, de *oposição*, em suma, à realidade social e política do tempo.”<sup>259</sup>

Mais adiante em *Sentimento do mundo*, no penúltimo poema do livro, chamado “Mundo grande”, no entanto, Drummond lança a seguinte exclamação: “— Ó vida futura! nós te criaremos”.<sup>260</sup> Aqui se enuncia um desejo coletivo de criação do mundo futuro, um desejo de abrir a História. Existe, aqui, a vontade imanente de inventar, fincada no chão do tempo presente, através das maquinações da poesia, o mundo que estava por vir, livre do nazifascismo. Como caracteriza Alfredo Bosi, comentando o livro seguinte do poeta, *A rosa do povo* (1945), a poética empenhada de Drummond era movida “pelo horror à guerra e pela esperança na fundação de uma nova ordem mundial de justiça e liberdade a partir da derrota nazifascistas.”<sup>261</sup> Bosi analisa detidamente o poema “Visão 1944”, em que no começo de cada estrofe lemos o verso que se repete: “Meus olhos são pequenos para ver”, seguido por uma descrição paradoxal de cenas de catástrofes produzidas pela Segunda Guerra:

Meus olhos são pequenos para ver  
a massa de silêncio concentrada  
por sobre a onda severa, piso oceânico  
esperando a passagem dos soldados. [...]

Meus olhos são pequenos para ver  
o mundo que se esvai em sujo e sangue,  
outro mundo que brota, qual nelumbo  
— mas veem, pasmam, baixam deslumbrados.

São visões paradoxais, pois o poeta diz que os olhos são pequenos (reconhecendo sua pequenez diante da grandiosidade dos acontecimentos do mundo) *mas veem*, pois é impossível não ver. Com a Guerra, os olhos até então cegos e indiferentes às tragédias do mundo começam a ver, aprendem a ver, são forçados a ver. O poema, com sua sucessão de imagens, também ensinava aos seus contemporâneos a repararem no gigantismo da destruição produzida pelo conflito mundial. Neste poema, o tempo presente é assumido em seu próprio título, “Visão 1944”. Os olhos veem, no presente, um futuro que se esboça, um outro mundo que brota. Os

<sup>259</sup> CAMILLO, Vagner. *Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. 2001, p. 160.

<sup>260</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Mundo grande”, *Sentimento do mundo*, [1940]. 2015, p. 80.

<sup>261</sup> BOSI, Alfredo. “Em torno de um poema de A rosa do povo.” 2017, p. 50-51.

olhos veem, e se abaixam deslumbrados. Mais do que um olhar subjetivo, o olhar de um sujeito apenas, o olhar parece ser o *próprio objeto* do poema. É um poema que aborda o estado da “visão” daquele período histórico. A expressão em primeira pessoa “Meus olhos”, parece se aproximar de um coro, de uma enunciação coletiva, em que, a cada estrofe, novos olhos aparecem diante de novas imagens. O gesto crítico do poema consiste em dar visibilidade (reconhecendo os seus limites) aos horrores da Guerra e em vislumbrar uma perspectiva de futuro.

Nos seus estudos dedicados ao cinema, principalmente no livro *Imagem-tempo*, Gilles Deleuze analisa as transformações pelas quais o cinema moderno passou durante a Segunda Guerra, como no movimento neorrealista italiano. Nos filmes de Roberto Rossellini, por exemplo, os personagens perdem suas capacidades *sensório-motoras*, tornando-se incapazes de reagir aos acontecimentos do mundo, tornando-se espectadores dos horrores que os alcança. Nesses filmes, as imagens passam a ser *ótico e sonoras* puras. No filme *Europa 51* (que também carrega no título a referência a um ano específico), por exemplo, a personagem de Ingrid Bergman, após a ruptura traumática da morte de seu filho, perde sua ignorância e começa a ver, aprende a ver, as desigualdades do mundo: famílias pobres na periferia, trabalhadores em condições precárias nas fábricas, que ela chama de *condenados*.



**Figura 38:** Ver o intolerável.

**Fonte:** Frame do filme *Europa 51* (1952), de Roberto Rossellini.

Há no filme um deslocamento da personagem (um “movimento aberrante”) de seu núcleo familiar enclausurado, indo de encontro à realidade do mundo, em direção aos homens e às mulheres do povo, personagens que eram até então invisíveis para a mulher burguesa (fig. 38). Depois que esse deslocamento aconteceu, a personagem é incapaz de retornar à sua vida,

até então indiferente às tragédias intoleráveis que viu. David Lapoujade diz que se trata de “uma espécie de vidência nua que abala seu mundo e a petrifica. Tudo parte, a cada vez, da visão de alguma coisa intolerável, insuportável, injusta ou escandalosa. Tais acontecimentos não afetam apenas os indivíduos; pode acontecer que um campo social inteiro ‘veja’ o intolerável e se rebele.”<sup>262</sup> Como lemos no poema “Visão 1944”, esses acontecimentos não afetam apenas um sujeito, mas um campo social inteiro. Em seu cinema, Rossellini se engaja na produção de visibilidade das vidas submetidas à exploração e à dominação. O modelo de produção do cinema se transforma e o cineasta começa a incorporar na filmagem “personagens reais” (que não são atores profissionais), começa a filmar nas ruas, sem grandes equipamentos e mecanismos complicados de produção.

Em “História do olho: a teoria rosselliniana do conhecimento”, Luiz Carlos Oliveira Jr. descreve como nos filmes de Rossellini o olhar dos personagens se torna pensamento, no momento da revelação de uma epifania após um evento desestabilizador:

No cinema de Rossellini, observa-se uma narrativa recorrente, que consiste numa experiência visual de descoberta. Essa experiência se compõe, primeiramente, de uma longa espera, de um período de latência e expectativa, no qual o cineasta parece ter abandonado a ação dramática e se concentrado na simples captação dos deslocamentos de corpos ao longo de espaços que guardam com eles uma relação de estranhamento e desconexão. Depois, vem o segundo movimento: o de irrupção abrupta de um evento traumático, que atinge a personagem — e o espectador — com a força de uma epifania reveladora. [...] A revolução rosselliniana não se dirigiu só à técnica e à estética do cinema. Ela se deu num nível mais elementar: Rossellini repensou o exercício perceptivo que preside ao ato de tomada de vista de um plano cinematográfico, encarado aí como o traço material da ação de um olhar e de um pensamento.<sup>263</sup>

Notamos que entre os anos 1940 e 1950 — entre *Sentimento do mundo* e *Claro enigma* — a lírica de Drummond esboça um movimento que nos é semelhante àquele traçado por Deleuze ao comentar as transformações no cinema moderno. A transformação acontece em um movimento que parte de uma poesia fortemente participativa e engajada, aberta ao mundo, à uma escrita que se torna meditativa, autocentrada, reflexiva, metafísica. A própria epígrafe de *Claro enigma*, extraída de Paul Valéry, traz: “os acontecimentos me entediam”.

Roberto Said analisa a “angústia da ação”<sup>264</sup> nessa poética, compreendendo a dificuldade de reagir diante dos acontecimentos terríveis do mundo. O poeta sente a necessidade de se afastar dos acontecimentos, se posicionando numa ilha, para melhor lhes endereçar sua crítica. Como escreve Georges Didi-Huberman: “não falar dos acontecimentos para melhor lhes

<sup>262</sup> LAPOUJADE, David. *Deleuze, movimentos aberrantes*. 2015, p. 271.

<sup>263</sup> OLIVEIRA JR., Luiz Carlos de. “História do olho: a teoria rosselliniana do conhecimento.” 2016.

<sup>264</sup> Cf. SAID, Roberto. *A angústia da ação*. 2007.

responder, para melhor lhes opor seu desejo (seu lampejo na noite)”.<sup>265</sup> Com a leitura de José Miguel Wisnik (2018), no entanto, compreendemos que, apesar do aparente afastamento da impureza do mundo, o livro de 1951 é marcado por uma forte crítica social do universo patriarcal brasileiro, assim como da corrosão da história promovida pelo capitalismo da época, que culmina no embate com “A máquina do mundo”.

Há na obra de Drummond, em suas diferentes fases, um forte compromisso do poeta com o tempo presente. Poderíamos dizer, junto com a poeta russa Marina Tsvietaieva, que Drummond “cria seu tempo”, refletindo-o não com um *espelho*, mas com um *escudo* (entrando em um embate com o tempo, se defendendo dele): “ser contemporâneo é criar o seu tempo, e não refleti-lo. Sim, refleti-lo: não como espelho, mas como *escudo*”.<sup>266</sup> No livro *A vida não é útil* (2020), Ailton Krenak se refere a Drummond justamente com esta palavra: “Drummond é meu *escudo*. [...] Quando tudo está entrando em parafuso, você tem que ter alguém pra chamar — eu chamo Drummond.”<sup>267</sup>

A afirmação do tempo presente em Drummond, a sua historicidade *presentista* ou *modernista*, indica que não há nessa poesia saudosismo pelo tempo passado. Há, porém, culpa e remorso, que são afetos percebidos no presente, no modo como o passado persiste em permanecer no presente. Também não há futurismo ou uma visão utópica, em que o poeta imaginaria uma outra sociedade ideal, um modelo transcendente de futuro que substituiria o tempo presente. Não há uma visão da história como algo linear, progressiva e homogênea, como se do passado caminhássemos em direção a um futuro redentor. Compreendemos, juntos com Leda Maria Martins, a “simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro”,<sup>268</sup> pois o passado e o futuro são imanentes ao tempo presente. Passado e futuro são percebidos e imaginados no próprio solo do contemporâneo. O tempo presente, nesta poesia, marca, então, o ponto de legibilidade através do qual se percebe o passado e o futuro.

Há um jogo complexo entre as temporalidades no poema “A máquina do mundo”, pois o poeta toma uma visão de mundo antiga, uma imagem renascentista (a “máquina do mundo” de Camões) e a faz reaparecer no espaço-tempo presente (“no fecho da tarde, na estrada pedregosa de Minas”). O poema lida com a concepção antiga de máquina, como Wisnik nos explica, segundo a qual a máquina seria uma entidade cósmica, uma visão da totalidade (“essa total explicação da vida”) como disposição enigmática do mundo. Mas o poema também atualiza esta imagem no seu tempo presente, pois a entrevisão da maquinaria do mundo é marcadamente

<sup>265</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. 2011, p. 140.

<sup>266</sup> TSVIETAIEVA, Marina. *O poeta e o tempo*. 2018, s/p., grifo nosso.

<sup>267</sup> KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. 2020, p. 24-25, grifo nosso.

<sup>268</sup> MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. 2021, p. 21.

moderna. O poeta vê os dispositivos modernos de exploração e dominação do mundo, o maquinário do capitalismo do seu tempo (“as mais soberbas pontes e edifícios”). Na própria linguagem do poema, em sua estrutura formal, há esta tensão entre passado e presente, entre a forma clássica dos tercetos e a atualização moderna do verso não rimado.

Quando, no nosso tempo presente, novas leituras da “máquina do mundo” são feitas por poetas, pesquisadores, artistas, curadores e cineastas, vemos novos sentidos de “máquina” surgirem, pois o nosso tempo é marcado pelas máquinas da informática e da computação, máquinas das sociedades de controle, do capitalismo pós-industrial, e não mais máquinas da sociedade moderna industrial. Como dissemos anteriormente, não compreendemos essas três temporalidades linearmente, em que um tipo de máquina sucederia a anterior. Estas três concepções de máquina são simultâneas, convivem em uma mesma época. Trata-se de uma temporalidade complexa, feita de estratos de diferentes tempos. As tipologias de máquinas no Brasil do presente são múltiplas e coexistem, assim como traços da sociedade industrial permanecem como resquícios na sociedade de controle. No Brasil não houve uma passagem simples de uma “maquinação” social a outra, essa relação com as máquinas se dá em uma dimensão multidimensional. Se dissemos que as máquinas exercem poder sobre a subjetividade, na atualidade estamos diante de máquinas que trabalham justamente no interior do desejo e da subjetividade, como vemos no uso cotidiano dos *smartphones* e das redes sociais.

Na sua leitura do historiador Reinhart Koselleck, Luciana Villas Bôas sustenta que “o extemporâneo, o que é contra e além do próprio tempo, permite a articulação de um modelo de análise histórica voltado para a sincronia do assincrônico, a presença simultânea de tempos diferentes dentro de um mesmo tempo.”<sup>269</sup> Essa historicidade sincrônica e simultânea nos faz perceber, em um mesmo tempo, diferentes camadas do tempo, assim como diferentes concepções que coexistem de uma mesma ideia, de uma imagem-conceitual, como a de “máquina do mundo”. Com este tempo *extemporâneo*, que é aquele contra o próprio tempo, nos aproximamos de uma temporalidade que é *anacrônica*. Poderíamos dizer que Drummond, o poeta *gauche*, adere ao seu tempo e, no mesmo gesto, dele toma distâncias e cria resistências, como escreve Giorgio Agamben sobre o contemporâneo:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e aprender o seu tempo.<sup>270</sup>

<sup>269</sup> VILLAS BÔAS, Luciana. “Reinhart Koselleck (1923 — 2006)”. 2014, p. 94.

<sup>270</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. 2009, p. 58-59.

Em sua leitura deste texto de Agamben, Georges Didi-Huberman nos diz que o filósofo italiano “vê o contemporâneo na espessura considerável e complexa de suas temporalidades emaranhadas”, tempo marcado pela “conjunção assumida do arcaico e do contemporâneo”<sup>271</sup> (como a conjunção da máquina do mundo renascentista com as máquinas modernas e contemporâneas). Nesta concepção de contemporâneo há “um obstinado confronto do presente — violentamente criticado — com outros tempos, o que é um modo de reconhecer a necessidade de *montagens temporais* para toda reflexão sobre o contemporâneo”.<sup>272</sup> Na poesia de Drummond conseguimos observar essas *montagens temporais*, entre tempos heterogêneos, como no poema “Itabira” (em que a temporalidade do arcaico, da cidade do interior, é sobreposta à temporalidade da modernização, da mineração), ou no poema “A máquina do mundo”, como vimos. Na nossa própria pesquisa, operamos montagens entre tempos diversos (o tempo de Drummond, que já é em si mesmo anacrônico, e o nosso), e também uma montagem entre diferentes regimes de signo: da poesia ao cinema.

Valemo-nos aqui de uma expressão — “máquina de produzir anti-história” — que é convocada por José Miguel Wisnik para falar da poesia de Drummond (com sua “*máquina de produzir anti-história*, Drummond vislumbrava o mundo do segundo pós-guerra”),<sup>273</sup> expressão que o pesquisador resgata de Octavio Paz, que a define da seguinte maneira: “O poema é uma máquina que produz anti-história, ainda que o poeta não tenha essa intenção. [...] o tempo passa [no poema] diferente da história ou do que chamamos de vida real.”<sup>274</sup> Para o poeta mexicano, a poesia cria seu tempo, não estando submetida às leis cronológicas da história. A “máquina de anti-história” não quer dizer, no entanto, que os poemas ou os filmes se colocam fora ou para além da história; pelo contrário: os poemas e os filmes que invocamos têm um forte compromisso com a história do presente. Se a leitura de Wisnik reivindica uma leitura histórica da “máquina do mundo”, sustentamos que os filmes que discutiremos nesta pesquisa também mantêm um diálogo particular com a historicidade de nossa época. O termo “anti-história” indica, sim, que a criação artística não representa mimeticamente a história ou a vida real. A produção estética supõe uma invenção de mundo através da linguagem e da imagem. A poesia e o cinema, através das formas estéticas, imaginam e fabulam a nossa experiência do mundo, e não só reproduzem mecanicamente o mundo. Ressaltamos o termo “máquina” (no que ele diz

<sup>271</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. 2011, p. 69.

<sup>272</sup> DIDI-HUBERMAN. *A sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 70-71.

<sup>273</sup> WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*. 2018, p. 219.

<sup>274</sup> PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. 1984, p.11.

respeito à *fabricação*) associado à “anti-história”, pensando que os poemas e os filmes produzam “criações do tempo”.

“Esse é tempo de partido,/ tempo de homens partidos.”<sup>275</sup> Em outro poema importante de Drummond, “Nosso tempo”, vemos uma vertiginosa descrição poética de seu tempo presente, fraturado. Vejamos a análise que Alberto Pucheu faz do poema, destacando sua “poesia de pensamento”, sua interpelação do mundo capitalista com seu “poderio tecnológico” (diríamos, suas máquinas), e a relação da poesia com os “acontecimentos de seu tempo”:

‘Nosso tempo’ é certamente um dos grandes poemas reflexivos do que há de mais denso na poesia de pensamento de Drummond. Com isso, quero dizer que ‘Nosso tempo’ é um desses poemas concomitantemente poético, filosófico, político, existencial e histórico, sem deixar de ter uma forte presença do cotidiano da vida [...]. Trata-se nele de fazer com que o tempo de desconsolo do imediato pós-guerra, da ditadura Vargas, do poderio tecnológico, da estrutura econômica capitalista favorecedora do consumo desenfreado e da desumanização seja pensado, exposto em imagens que condigam com ele. É poema de temas frequentes na poesia de Drummond, que busca repetidamente dar voz aos acontecimentos de seu tempo.<sup>276</sup>

No livro *Ler Drummond hoje* (2014), organizado por Susana Scramim e Luciana di Leone, diversos leitores e pesquisadores da obra do poeta analisam sua contemporaneidade. Interessa-nos aqui particularmente a leitura de Alberto Pucheu, que compreende a obra de Drummond como “poética do pensamento da ‘vida menor’”<sup>277</sup> (como vimos no poema “Itabira”, em que o poeta escreve sobre o cotidiano de sua cidade natal):

Sem abrir mão dos poemas filosóficos, existenciais, históricos sociais etc., Drummond é também o poeta do comum em seu despojamento. Talvez seja também por esse comum em despojamento, por essa nudez do comum, por dar voz ao homem comum, ao qualquer [...] que ele seja um poeta de um novo modo filosófico, existencial, político etc. Poeta? Ainda podemos manter essa palavra para ele?<sup>278</sup>

Pucheu analisa as relações complexas do poeta com o seu tempo, afirmando que “a tarefa do poeta é escrever, sobretudo, os pensamentos, as sensações e os sentidos em potência de sua época, a tarefa do poeta é escrever, sobretudo, o possível de seu tempo, tornando-o audível em sua singularidade”.<sup>279</sup> O pesquisador nos diz que a poesia de Drummond não espelha

<sup>275</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Nosso tempo”, *A rosa do povo*. [1945]. 2015, p. 112.

<sup>276</sup> PUCHEU, Alberto. *Do tempo de Drummond e o (nosso) de Leonardo Gandolfi*. 2014a, p. 16.

<sup>277</sup> PUCHEU, Alberto. “Carlos Drummond de Andrade”. 2014b, p. 55.

<sup>278</sup> PUCHEU. “Carlos Drummond de Andrade”, p. 56.

<sup>279</sup> PUCHEU. “Carlos Drummond de Andrade”, p. 48.



o seu tempo, mas entra em embate e inconformidade com o presente, como caracterizado no poema “Nosso tempo”:

O paradigmático do poema é que ele se ocupa da tensão, do desacordo, entre a marcha do mundo e o andamento de uma vida poética, entre o tempo histórico e o contratempo da singularidade poética, entre o tempo dos acontecimentos do mundo e o contratempo da poesia, que não se confundem nem, muito menos, se identificam, mas, antes, irreconciliáveis, atritam-se. Na complexa articulação do contraditório, um parece ter por projeto o aniquilamento do outro.<sup>280</sup>

Pelo fato de não coincidir inteiramente com seu tempo, por manter com ele uma relação de anacronismo, a poesia de Drummond pode nos dizer ainda *hoje* muito sobre nosso próprio tempo. O possível de seu tempo se atualiza no nosso presente. Ressaltamos na leitura de Pucheu temas importantes para esta pesquisa, que nos servem como chave de análise para os poemas e, como veremos no próximo capítulo, também para os filmes: uma poesia filosófica sobre a vida menor e comum; a relação conflituosa com seu próprio tempo; a complexa articulação do contraditório; e, por fim, uma reflexão sobre as imagens que se “fazem, antes, como *contraimagens*, ou seja, existem antes para ocultar do que para revelar, existem antes para mostrar a falta do que para recobri-la.”<sup>281</sup> Sublinhamos o termo *contraimagens* para pensar a dimensão de negatividade da poesia de Drummond, no sentido de seu embate *contra* o tempo; na sustentação de um ponto de vista parcial e limitado que se coloca *contra* a visão total; na negação e no abaixar dos olhos que se impõe *contra* o ver tudo. São imagens poéticas que buscam observar o *contra*-ditório, construções literárias atentas diante dos limites e horizontes de seus enquadramentos, para os contornos das cenas captadas; imagens que, ao contrário de revelar tudo, ocultam, escondem, preferem não ver.

No final do poema “Nosso tempo”, a força crítica e negativa atinge tal ponto que o poeta deseja, através de seus meios, de sua imaginação política com a linguagem, destruir o mundo capitalista (como na “dinamitação da ilha de Manhattan”, do poema “Elegia 1938”):

O poeta  
declina de toda responsabilidade  
na marcha do mundo capitalista  
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas  
prometa ajudar  
a destruí-lo  
como uma pedreira, uma floresta  
um verme.<sup>282</sup>

<sup>280</sup> PUCHEU, Alberto. “Carlos Drummond de Andrade”. 2014b, p. 48-49.

<sup>281</sup> PUCHEU. “Carlos Drummond de Andrade”, p. 50.

<sup>282</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Nosso tempo”, *A rosa do povo*. [1945]. 2015, p. 112.

A pergunta “Posso, sem armas, revoltar-me?”, do poema “A flor e a náusea”, parece ser respondida em “Nosso tempo”, pois o poeta se revolta, sim, com suas armas poéticas: “suas palavras, intuições, símbolos”. O ato de criação, como escreve Deleuze, é um ato de resistência.

#### 1.4.1 Estranhas simultaneidades

Um ano após o grito “no future” do Sex Pistols (1977) e um ano antes da instalação do “Realismo capitalista” pela eleição de Margareth Thatcher (1979) — momento em que a ideologia neoliberal enunciaria que não existia alternativa possível ao sistema capitalista (“*there is no alternative*”), no contexto em que foram implementadas as medidas econômicas de austeridade, da desestabilização do controle estatal da economia, do enfraquecimento das leis trabalhistas, da instauração da sociedade pós-fordista (ou pós-industrial) —, o Kraftwerk lançaria o disco *Die mensch-machine* (“o humano-máquina”), em 1978. Se, por um lado, Franco “Bifo” Berardi compreende este período como marcado pelo “fim do futuro”, por outro, a banda alemã lançava um disco, em certa medida, de vanguarda futurista. De vanguarda, pois estavam compondo músicas com uma sonoridade inédita, através dos usos dos sintetizadores, o que marcava uma ruptura com o rock das décadas precedentes. No disco, com suas vozes eletrônicas, eles afirmam, repetidamente:

*We're charging our battery  
And now we're full of energy  
We are the robots [x4]  
We're functioning automatic  
And we are dancing mechanic*

[“Nós estamos carregando nossa bateria  
E agora estamos cheios de energia  
Nós somos os robôs [x4]  
Nós estamos funcionando automaticamente  
E nós estamos dançando mecanicamente”]<sup>283</sup>

Podemos ler nas músicas do Kraftwerk a anúncio de um mundo futuro, em que as máquinas são afirmadas e desejadas. Trata-se de uma máquina, porém, instalada no próprio corpo, no *humano-máquina*. Há, no Kraftwerk, o amor pelas máquinas de computação e de cálculo (como escutamos nas músicas “Computer love” e “Pocket calculator”, do disco seguinte, *Computer world* [1981]). Ao contrário, no entanto, do futurismo italiano — que elogiava as máquinas de transporte (os carros) e as máquinas fascistas usadas nas guerras (máquinas

<sup>283</sup> A tradução é nossa, para fins instrumentais.

externas, disciplinares, industriais, ou molares, para usar o conceito de Deleuze e Guattari) —, Kraftwerk resgatava a referências vanguardistas do Suprematismo russo, liderado por Kazimir Malevich, em que as pinturas eram compostas por formas geométricas e abstratas. Ambas as vanguardas são consideradas *construtivas*: o futurismo italiano e o construtivismo russo tinham um programa, uma visão utópica de mundo. As máquinas que Kraftwerk elogiava não eram, porém, as mesmas do futurismo italiano: as máquinas do Kraftwerk são aquelas da sociedade de controle (computadores, calculadoras), que Berardi chama de “biopolíticas”: máquinas da informática, dentro do corpo robótico, como as calculadoras que estão nos bolsos — máquinas moleculares.

Se Drummond “aceita a noite”, Kraftwerk, “aceita a máquina”. O humano-máquina, para eles, é ora inferior, ora superior ao “ser humano”: “*man-machine, pseudo human-being; man-machine, super human-being*”.<sup>284</sup> Os dispositivos técnicos são compreendidos como próteses do corpo humano, que ampliam as suas possibilidades de existência. (Sete anos depois, Donna Haraway escreveria o *Manifesto ciborgue* [1985]). Ao mesmo tempo em que o Kraftwerk estava produzindo sonoridades e discursos inovadores, o grupo se inseria em uma tradição, pois a capa interna do disco (desenhada por Karl Klefisch) é uma citação direta ao artista russo El Lissitzky (notada nas semelhanças no uso das cores e na composição das formas). O livro do artista russo a que o disco faz referência se chama *About Two Squares: A Suprematist Tale of Two Squares in Six Constructions* (1922) — do mesmo ano da Semana de Arte Moderna no Brasil — e traz uma narrativa visual para crianças, que apresenta geometricamente a história de dois quadrados que têm a missão de reconstruir o mundo (fig. 39).

O gesto modernista e vanguardista do Kraftwerk era marcado, contrariamente, por um gesto citacional, em uma espécie de vanguardismo anacrônico, pois eles estavam resgatando formas de outro tempo histórico para estabelecer um diálogo com o tempo presente, operando uma “montagem de tempos heterogêneos” (como escrevem Didi-Huberman e Agamben sobre a apreensão do contemporâneo que se dá através do anacronismo e da simultaneidade) como também anunciavam uma visão futurista na mesma época em que o fim do futuro foi declarado. Um processo semelhante parece acontecer no livro *Os detetives selvagens* (1998), de Roberto Bolaño, em que os personagens desejam construir um movimento de vanguarda, em 1975, sabendo da impossibilidade dessa empreitada. Como analisa Lars Yer, o livro “trata da tentativa de criar uma vanguarda literária em 1975, e foi escrito depois que as condições para a prática

<sup>284</sup> “Homem-máquina, pseudo ser-humano; homem-máquina, super ser-humano”, tradução nossa. Notamos que, no alemão, a banda se refere ao “humano-máquina” [mensch-maschine] que seria traduzido no inglês por “homem-máquina”, marcando uma declinação masculina de gênero que não se encontrava na letra no original.

vanguardista haviam sido destruídas. É um livro sobre revolução política, escrito em uma época posterior ao inevitável fracasso de tais revoluções.”<sup>285</sup>



**Figura 39:** Estranhas simultaneidades.

**Fonte:** Livro *About two squares* (1922), de El Lissitzky; capa interior do disco *Die Mensch-machine* (1977), do Kraftwerk, por Karl Klefisch; capa do disco *Mark & Angles* (2010), de Nicolas Jaar.

<sup>285</sup> IYER, Lars. “Nu na banheira, encarando o abismo.” 2012. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2012/11/nu-na-banheira-encarando-o-abismo-por-lars-iyer/>. Acesso em: 06 de julho de 2022.

### 1.4.2 Espectros do futuro

Mark Fisher, influente crítico cultural britânico do blog *k-punk* no final dos anos 1990, analisa, em diálogo com Franco “Bifo” Berardi, como a música e o cinema respondem esteticamente aos acontecimentos econômicos e políticos de sua época (o neoliberalismo, a ausência de perspectivas de futuro), compreendendo como a matéria sociológica se transforma em matéria artística:

Considere o curso do conceito “futurista” na música: há muito ele deixou de se referir a qualquer futuro que esperamos ser diferente; tornando-se um estilo estabelecido [...]. Convidados a elaborar o futurismo, ainda poderíamos criar algo como o som do Kraftwerk [...]. Onde está o equivalente do século XXI ao Kraftwerk? Se a música do Kraftwerk surge de uma intolerância casual ao que estava estabelecido, então o presente é marcado por um extraordinário comodismo com relação ao passado. Mais que isso, a própria distinção entre passado e presente está se desfazendo. Em 1981, a década de 1960 parecia muito mais distante do que parece atualmente. Desde então, o tempo cultural se dobrou em si mesmo, e as impressões lineares de desenvolvimento deram lugar a estranhas simultaneidades. [...] Se, de uma forma paradigmática modernista, o Kraftwerk usou a tecnologia para permitir que novas formas surgissem, o modo nostalgia subordinou a tecnologia à tarefa de repaginar o velho. O efeito foi dissimular o desaparecimento do futuro com o seu oposto.<sup>286</sup>

Fisher diz que a tese de seu livro *Fantasma da minha vida* é a de que “a cultura do século XXI é marcada pelo [...] anacronismo”<sup>287</sup> e que a vida contemporânea é assombrada por espectros das promessas de futuro que nunca se concretizaram (dialogando com o livro *Espectros de Marx* [1993], de Jacques Derrida). No disco *Marks & Angles* (2010) — em um trocadilho irônico com o nome dos autores do *Manifesto comunista*, que reencarnam na capa do disco montados em pequenos cavalos — do músico Nicolas Jaar (filho do artista Alfredo Jaar), o quadrado vermelho do construtivismo russo reaparece, em um pastiche das formas comunistas do passado. No ano seguinte, Nicolas Jaar nomeou uma música de “*Spectres of the future*” (2011). Para Fisher, o fantasma não é apenas algo que vem do passado e nos assombra no presente, mas é também o espectro de um futuro que não aconteceu, de uma expectativa que se corroe:

O futuro não desapareceu da noite para o dia. A frase de Berardi “o lento cancelamento do futuro” é muito apropriada porque captura a gradual, mas implacável, corrosão do futuro nos últimos trinta anos. [...] A discrônia, essa disjunção temporal, deve parecer estranha, mas a predominância do que Reynolds chama de “retromania” mostra que ela perdeu qualquer carga de *unheimlich*: o anacronismo agora é dado como certo. A

<sup>286</sup> FHSER, Mark. *Fantasma da minha vida*. [2014]. 2022, p. 27 – 31.

<sup>287</sup> FHSER. *Fantasma da minha vida*, p. 27 – 31.

pós-modernidade de Jameson — com suas tendências para a retrospectão e o pastiche — foi naturalizada.<sup>288</sup>

Fisher se pergunta: “Por que a chegada do capitalismo neoliberal pós-fordista levou a uma cultura de retrospectão e pastiche?” e responde, dialogando com Berardi, que “a intensidade e a precariedade da cultura do trabalho do capitalismo tardio deixam as pessoas em um estado simultâneo de exaustão e superestimulação.”<sup>289</sup> Esboçando uma comparação com a história do Brasil (em uma montagem temporal), observamos que o ano da eleição de Margaret Thatcher (1979) é simultâneo às Greves do ABC paulista, que se insurgiam contra o sistema de produção industrial de automóveis do fordismo. Das Greves do ABC ao filme *Arábia* (2017), a economia brasileira se desindustrializou, o trabalho na fábrica siderúrgica se tornou, de alguma maneira, anacrônico, pois o filme narra uma história do século XXI em tensão com as formas de trabalho residuais do século XX. Observamos, no filme, a crise do trabalho industrial, com a enorme precarização do trabalhador e da desagregação das organizações sindicais. O colapso de Cristiano está relacionado com a exaustão desse modelo de trabalho. Ainda pensando junto com Mark Fisher e Hermano Callou, *Arábia* é um filme que se insere, em sua linguagem formal, em uma estética *maneirista*, como por exemplo na cena em que os personagens estão reunidos na plantação de mexerica lembrando a relação de um dos trabalhadores com as Greves do ABC. Luís Felipe Flores nota que em *Arábia* a questão do “fantasma do trabalhador”, em sua dimensão espectral, está presente:

Dotado de alto potencial de alteridade, tanto pela sua posição social quanto por uma espécie de persistência fantasmática, espectral, Cristiano acumula imagens de outras épocas, instaurando uma brecha na história – do mundo e do cinema. Ele subsiste, de maneira paradoxal, por meio de um trabalho de fábulação no cerne do desaparecimento. Nesse sentido, temos em mente não apenas o âmbito nacional, com um cinema e uma história particulares, mas também a modernidade mais ampla que atravessa o cinema, em uma história que não cessa de se misturar às injustiças do progresso e às tiranias silenciosas do capitalismo sobre as vidas dos sujeitos.<sup>290</sup>

Esta cena aborda, no entanto, uma promessa de um futuro que *aconteceu* (se pensarmos na utopia das Greves do ABC, que conseguiu eleger o primeiro presidente operário da história do país), mas também do espectro de um promessa que se rompeu com o Golpe de 2016 e com a precarização das condições de trabalho decorrentes da operação Lava Jato.

<sup>288</sup> FIHSER, Mark. *Fantasma da minha vida*. [2014]. 2022, p. 34.

<sup>289</sup> FIHSER. *Fantasma da minha vida*, p. 27 – 31.

<sup>290</sup> FLORES, Luís Felipe. “Mil e uma noites na cidade industrial: o realismo em Arábia”. 2020, p. 94.

Os fantasmas também assombram a obra de Drummond. No poema “Viagem na família” o espectro do pai guia o poeta pela mão, num retorno fantasmático à cidade de origem:

No deserto de Itabira  
a sombra de meu pai  
tomou-me pela mão.  
Tanto tempo perdido.  
Porém nada dizia.  
Não era dia nem noite.  
Suspiro? Voo de pássaro?  
Porém nada dizia.

Longamente caminhamos.  
Aqui havia uma casa.  
A montanha era maior.  
Tantos mortos amontoados,  
o tempo roendo os mortos.  
E nas casas em ruína,  
desprezo frio, humildade.  
Porém nada dizia.<sup>291</sup>

O poema encena outra caminhada pelo passado, onde a força corrosiva do tempo opera a topo vapor – tempo que rói inclusive os mortos; impresso na morte das casas, em ruína. No duro silêncio do pai, que o poeta *olha* de frente, a cena se passa no crepúsculo, no anoitecer, no momento em que não era “nem dia nem noite”:

Olhei-o nos olhos brancos.  
Gritei-lhe: Fala! Minha voz  
vibrou no ar um momento,  
bateu nas pedras. A sombra  
proseguia devagar  
aquela viagem patética  
através do reino perdido.  
Porém nada dizia.

O eu-lírico troca olhares com o fantasma. A cena é sombria, o espectro aparece como sombra – como índice do corpo que barra a luz, como presença ausente, como duplicação do corpo em um espaço de trevas. Comentando a figuração da *sombra* na história das imagens, Luiz Carlos Oliveira Jr. escreve que

Tradicionalmente, nas artes visuais, a sombra é ao mesmo tempo um índice da presença física de alguém ou de alguma coisa e uma representação das trevas ou das forças do além: ela indica a existência de um corpo real sem deixar de sugerir a

<sup>291</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Viagem na família”, *José*. [1942]. 2015, p.99.

presença inquietante de um alhures, de uma dimensão oculta a literalmente assombrar a realidade física.<sup>292</sup>

O poema “Os bens e o sangue” também é fortemente atravessado por vozes fantasmáticas de outros tempos, vozes da violenta história do Brasil, marcada pela escravidão, pelo patriarcalismo, pela presença dos ingleses que compram tudo (na exploração incessante dos recursos da terra: o ouro, o ferro). O poema tem uma estrutura citacional de outros textos, como arquivos burocráticos, numa espécie de diário polifônico. A corrosão está por toda parte: tudo volverá a nada. Uma força destruidora ergue um amontoado de catástrofes:

## VI

Os urubus no telhado:  
 E virá a companhia inglesa e por sua vez comprará tudo  
 e por sua vez perderá tudo e tudo volverá a nada  
 e secado o ouro escorrerá ferro, e secos morros de ferro  
 taparão o vale sinistro onde não mais haverá privilégios,  
 e se irão os últimos escravos, e virão os primeiros camaradas;  
 e a besta Belisa renderá os arrogantes corcéis da monarquia,  
 e a vaca Belisa dará leite no curral vazio para o menino doentio,  
 e o menino crescerá sombrio, e os antepassados no cemitério  
 se rirão se rirão porque os mortos não choram.<sup>293</sup>

Fazendo referência ao pensamento do historiador Reinhart Koselleck, Roberto Said identifica uma “singular experiência do tempo” na poesia memorialista de Drummond, marcada por “camadas sobrepostas de temporalidades” (nestas estranhas simultaneidades), em que o passado insiste em irromper no tempo presente.<sup>294</sup> Esses poemas, como “Viagem na família” e “Os bens e o sangue”, dão “visibilidade à persistência do passado” na contemporaneidade da escrita do poema. “As condições históricas, sociais e culturais do passado se perpetuam no tempo presente.” Nestas visões fantasmáticas, é como se o poeta se deparasse com a presença imaterial de uma ausência, que se faz sentir sem propriamente se fazer tocar. O verso de Drummond reaparece fantasmaticamente na canção de Torquato Neto, assombrada pela morte no contexto da ditadura: “todo dia é dia D/ há urubus no telhado/ e a carne seca é servida”.<sup>295</sup> Nuno Ramos escreve que as aves que aparecem nas obras do artista Oswaldo Goeldi são os urubus pousados, são as aves que pertencem ao *chão*. Pertencem também aos telhados, em ruínas,

<sup>292</sup> OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *Vertigo*. 2015, p. 370.

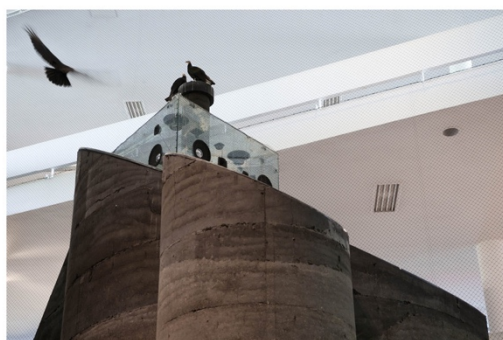
<sup>293</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Os bens e o sangue”, *Claro enigma*. [1951] 2015, p. 205.

<sup>294</sup> Retomamos e dialogamos aqui com os argumentos de Roberto Said (2022) em sua palestra na mesa “XIX XX XXI 22: Independência, modernismo e futuro-passado do Brasil” organizada pelo grupo Minas Mundo. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=7Fwu1w\\_3c3A](https://www.youtube.com/watch?v=7Fwu1w_3c3A). Acesso em: 06 de jul. de 2022.

<sup>295</sup> O “Dia D” é uma referência ao acontecimento da Segunda Guerra em que a França começou a se libertar do nazismo. O “Dia D” é também o nome do evento do Instituto Moreira Salles dedicado à data de nascimento de Drummond.



espreitando a morte causada pela modernização, como vemos no filme *Arraial do cabo* (1959). Os urubus são as aves que reaparecem na obra *Bandeira branca* (2008), de Nuno Ramos, que gerou uma série de polêmicas (fig. 40).



**Figura 40:** Urubus.

**Fonte:** Gravura *Urubus* (1929), de Oswaldo Goeldi; frame do filme *Arraial do cabo* (1959), de Paulo César Saraceni; fotografia da instalação *Bandeira Branca* (2008), de Nuno Ramos.

## 2. MÁQUINAS DE VER

Em cada época (a renascentista, a moderna, a contemporânea) os conceitos são compreendidos de uma determinada forma, dentro de um regime de historicidade específico. Como vimos no capítulo anterior, a imagem-conceitual da “máquina do mundo” se atualiza e se reconstrói da época de Camões (1572), passando por Drummond (1949), chegando até Haroldo de Campos (2000). Articulado aos seus “regimes de historicidades”, cada sociedade também tem seus diferentes “regimes de visibilidade”.

Em seu livro *Máquinas de ver, modos de ser* (2013), Fernanda Bruno caracteriza esses regimes de acordo com as “condições de possibilidade” com que um discurso pode se enunciar como verdadeiro em um determinado momento histórico: “um regime é assim constituído pelas condições de possibilidade da verdade, pelo conjunto de regras que a tornam possível. [...] Épocas e sociedades têm regimes de verdade próprios, específicos”.<sup>296</sup> Para esta autora, que analisa os regimes de vigilância no contemporâneo, “Um regime de visibilidade consiste, antes, não tanto no que é visto, mas no que torna possível o que se vê. Dessas condições de visibilidade participam máquinas, práticas, regras, discursos que estão articulados a formações de saber e jogos de poder.” A questão da produção maquínica das imagens se mostra central para a apreensão dos regimes de visibilidade: “A dimensão maquínica e artefactual dos regimes de visibilidade [...] ressaltam o papel dos artefatos técnicos na construção dos modos de ver”.<sup>297</sup> A posição de centralidade dos sujeitos dentro de um regime é deslocada, pois diante das máquinas que produzem visibilidades “o sujeito que vê não está jamais na origem dos regimes de visibilidade, mas é, de diferentes modos, uma função derivada, um agente entre outros, o que nos permite [...] articular máquinas de ver e modos de ser”.<sup>298</sup>

Os sujeitos que criam as imagens (sejam eles pintores, poetas, fotógrafos, cineastas, ou cinegrafistas amadores) estão agenciados com máquinas técnicas e com os discursos sociais que criam a condição de possibilidade para que suas imagens sejam construídas e produzam sentidos em diversos momentos históricos. Se em cada época, portanto, o conceito de “máquina” significa uma ideia específica, o conceito de “imagem” também se transforma ao longo dos séculos. Em um dos capítulos do livro *Imagem-máquina* (1993), Edmond Couchot traça uma genealogia da “evolução das técnicas de figuração” da imagem, partindo da noção de representação e chegando naquela da simulação. O autor afirma que ao longo dos séculos se

<sup>296</sup> BRUNO, Fernanda. *Máquinas de ver, modos de ser*. 2013, p. 15.

<sup>297</sup> BRUNO. *Máquinas de ver, modos de ser*, p. 15

<sup>298</sup> BRUNO. *Máquinas de ver, modos de ser*, p. 15

transcorreu “uma pesquisa quase obsessiva que visa *automatizar* cada vez mais os processos de criação e de reprodução da imagem”.<sup>299</sup>

Do renascimento ao contemporâneo, as imagens passam a ser produzidas com o uso de diferentes máquinas. Não apenas as imagens dos fotógrafos e dos cineastas são constituídas através da técnica, como também os pintores e os artistas visuais se utilizam de diversos instrumentos técnicos para construir suas obras. O que observamos nesse arco histórico (do início da modernidade ao contemporâneo) é um imperativo cada vez maior da dimensão maquínica na construção das imagens. Se a pintura renascentista dependia da habilidade da “mão do artista” para construir uma imagem que fornecesse uma ilusão coerente de realidade, as imagens da fotografia e do cinema são produzidas através da “gênese automática” da câmera, consideradas, portanto, imagens “aqueiropoietas”, ou seja, segundo Couchot,<sup>300</sup> liberadas cada vez mais do olhar e da mão. Sabemos, no entanto, que as imagens da fotografia e do cinema são construídas, enquadradas e codificadas pelo olhar humano. Já as imagens contemporâneas da vigilância e da inteligência artificial (como as imagens de reconhecimento facial) são produzidas independentemente da mão e do olhar humano, pois são imagens feitas por máquinas para serem lidas por máquinas.<sup>301</sup> A “máquina”, portanto, é um conceito que atravessa as sociedades do renascimento ao contemporâneo e se conecta intrinsecamente com a história das transformações da produção da imagem.

Fernanda Bruno (2013) escreve que a subjetividade de cada época (os costumes, os modos de conduta, os modos de ser) estão intrinsecamente relacionados com os dispositivos de visibilidade (os aparatos técnicos de captura e exibição de imagens, os modos de circulação e compreensão das imagens). Bruno escreve que a constituição de um sujeito (individual ou coletivo) se dá através de um olhar de um outro que o reconhece e legitima. Na passagem do regime de visibilidade da modernidade ao nosso contemporâneo, Bruno nota que há uma transformação na relação entre a esfera pública e a esfera privada. Se no começo do século XX a vida privada era preservada em sua intimidade, em seus segredos e mistérios, a vida pública era regida pelo *superego* (pelas normas e regras de conduta sociais e culturais); no século XXI, com as novas tecnologias de comunicação social (como os *smartphones*, as redes sociais, os *reality shows*), o que antes era reservado ao segredo da esfera privada é agora exibido a todo momento na esfera pública. Este novo regime de visibilidade passa a ser regido pelo *ego* (pelo exibicionismo e pelo narcisismo do eu diante dos outros). Bruno observa também como no século XXI

<sup>299</sup> COUCHOT, Edmond. “Da representação à simulação”. 1993, p. 37.

<sup>300</sup> COUCHOT. “Da representação à simulação”, p. 37.

<sup>301</sup> Cf. BEIGUELMAN, Giselle. *Políticas da imagem*. 2020.

é o indivíduo comum que se torna o sujeito de suas próprias histórias nos meios de comunicação de massa (como os *reality shows*), assim como com o uso de *fotologs* e *weblog* pessoais na internet.<sup>302</sup>

A questão do “efeito do real” retorna no nosso tempo presente, vinculado ao “apelo realista” dessas imagens da vida privada.<sup>303</sup> Ilana Feldman e Fernanda Bruno refletem sobre este regime de visibilidade exibicionista contemporâneo em que as imagens parecem dar a ver um real em estado bruto, uma imagem direta, sem mediação de uma construção de um olhar, como nas imagens de vigilância, em que o real é flagrado no momento mesmo em que acontece pela câmera que está escondida no alto da cena. Feldman defende, no entanto, que há uma tendência do documentário brasileiro contemporâneo que lida com um forte realismo, mas não com uma imagem transparente e confessional.

A obra de Drummond lida com estas questões das transformações na “visibilidade” entre a vida pública e a privada (como discutimos nos poemas em que aparece a presença das janelas, das casas que veem e espiam, pela figuração do *voyeurismo*). Vimos também que nesta obra a questão da visibilidade do homem e da mulher comum é central (são sujeitos que, no entanto, como o “operário no mar”, reservam suas partes de opacidade). Sabemos, no entanto, que o reconhecimento e legitimação dessas vozes estão imbricadas em mecanismos e discursos de poder, de controle e de mercantilização. Se a internet era uma rede livre no início do século XX, observamos como duas décadas depois há um monopólio do controle dos dados das redes sociais (*Facebook, Instagram*) por uma mesma empresa, submetidos às maquinarias contemporâneas dos algoritmos. Nestas redes qualquer sujeito pode compartilhar os momentos cotidianos e ordinários de suas vidas, a qualquer momento.

Na atualidade, diversos autores discutem a hipervisibilidade atreladas aos novos dispositivos técnicos da visão, característicos da sociedade da informação, do controle e da transparência, sociedade em que tudo e todos estão submetidos à vigilância e ao Big Data, estes mecanismos de poder que pretendem transformar tudo em dados e mercadorias. Byung-Chul Han, por exemplo, analisa a violência da hipervisibilidade no nosso tempo presente:

Obscena é a hipervisibilidade, à qual falta qualquer traço de negatividade do oculto, do inacessível e do mistério. A absolutização do valor expositivo se expressa como tirania da visibilidade. O problemático não é o aumento das imagens em si, mas a coação icônica para tornar-se imagem. Tudo deve tornar-se visível; o imperativo da transparência coloca em suspeita tudo o que não se submete à visibilidade. E é nisso que está seu poder e sua violência.<sup>304</sup>

<sup>302</sup> Cf. BRUNO, Fernanda. “Quem está olhando?”. 2005.

<sup>303</sup> Cf. FELDMAN, Ilana. “O apelo realista”. 2008.

<sup>304</sup> HAN, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*. 2012, p. 33-34.

Em consonância com Han, Ariella Azoulay (2019) constata a “violência de exigir que tudo seja mostrado e exibido ao olhar”,<sup>305</sup> associando a fotografia ao regime do imperialismo. Contra o ideal de visibilidade total contemporâneo, que deseja submeter tudo à visão e à iluminação, Jean Louis-Comolli (2006) defende, por sua vez, “A parte da sombra”. Para o autor, toda imagem supõe um limite, um recorte, um enquadramento, um fora-de-campo. As imagens são feitas não apenas de luz, mas principalmente de sombra: “O cinema desloca o visível no tempo e no espaço. Ele esconde e subtrai mais do que ‘mostra’. A conservação da parte de sombra é sua condição inicial. Sua ontologia está relacionada à noite e ao escuro de que toda imagem tem necessidade para se constituir. [...] Algo de sombra perfura o visível e o desfaz.”<sup>306</sup> Se tudo está exposto à visão, o trabalho de imaginação do espectador não pode operar. Comolli se pergunta:

Onde e como dissimular o que deve advir quando tudo é dado, mostrado, iluminado? Nada de fora-de-campo, nada de história, e menos ainda de possibilidade de acesso à parte do mundo que se recusa a se tornar visível, ou disso se esquiva: a parte de sombra seria dissolvida como nos céus ideais da luz eterna, ou como nessas prisões modernas em que as lâmpadas nunca se apagam.<sup>307</sup>

Assim como no texto de Comolli, que comenta os dispositivos modernos de poder em que as lâmpadas nunca se apagam, Jonathan Crary caracteriza o “capitalismo tardio” com um projeto de poder que pretende “inundar de luzes os espaços a fim de suprimir as sombras e criar condições de controle graças à visibilidade completa”, em “um mundo sem sombras, iluminado 24/7”, “miragem capitalista final do exorcismo da alteridade”.<sup>308</sup> No contexto das sociedades de controle, Jonathan Crary analisa estratégias do poder que pretendem iluminar cidades em todo o período do tempo, banindo a existência da noite e do escuro, eliminando, com isso, a possibilidade de sonhar — o espaço da fantasia e da imaginação. Em tempos de avançada vigilância, “projetores ferozes” iluminariam as cidades com o objetivo de controlar os corpos 24 horas por dia, 7 dias por semana.

Ao longo do século XX, a presença da máquina se descentralizou dos meios de produção das fábricas para toda a sociedade. As tecnologias de produção de imagens do cinema e da fotografia também se tornaram cada vez mais complexas e sofisticadas. As câmeras começavam a participar e se tornar presente no espaço urbano. Em *O homem com a câmera* (1929), de Dziga Vertov, observamos a onipresença das máquinas técnicas no corpo social soviético, assim como notamos nos manifestos dos *Kinoks* o elogio da máquina na construção de um novo homem e

<sup>305</sup> AZOULAY, Ariella. “Desaprendendo momentos decisivos”. 2019, p. 121.

<sup>306</sup> COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. 2008, p. 214.

<sup>307</sup> COMOLLI. *Ver e poder*, p. 214.

<sup>308</sup> CRARY, Jonathan. *24/7*. 2016, p. 19.

de uma nova mulher, como também de um novo mundo (em contraste com as *máquinas terríveis* de Lang e Drummond):

Ao revelar a alma da máquina, promovendo o amor do operário por seu instrumento,  
da camponesa por seu trator, do maquinista por sua locomotiva,

nós introduzimos a alegria criadora em cada trabalho mecânico,  
nós aproximamos os homens das máquinas,  
nós educamos os novos homens.<sup>309</sup>

O cineasta soviético e seu coletivo *Conselho dos Três* exploravam as potências da máquina do cinema, do “Cine-olho”, para aumentar a capacidade de ver e perceber o mundo e a cidade moderna que então surgia. Eles escrevem: “Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo”.<sup>310</sup> A imagem-técnica estaria, em Vertov, operando a favor da sociedade comunista. Nessa cidade movimentada, tudo é veloz, tudo se conecta, tudo está interligado, como escreve Jacques Rancière: “O cinema propõe com Dziga Vertov o seu próprio comunismo: comunismo da troca universal dos movimentos [...]. A câmera é a máquina que põe em comunicação todas as máquinas.”<sup>311</sup>

A própria sociedade é compreendida por Vertov como uma máquina, ou como um *superorganismo* em que tudo se conecta a tudo. Para Bruno Cava, na obra de Vertov: “tudo se conecta a tudo: todas as imagens estão em relação com as outras imagens”, o filme nos apresenta a cidade como um “grande metabolismo, uma geometria projetiva que não respeita as distâncias e não se submete às fronteiras físicas”.<sup>312</sup> O cineasta tenta compreender, através da montagem, como se dão as articulações aparentemente desconexas do real. Vertov busca apreender a lógica segundo a qual as relações entre as coisas são estabelecidas. A câmera, o olho-maquínico, é um dos instrumentos que realiza o gesto associativo das coisas do mundo entre si, através das maquinações da filmagem e da montagem. O olhar artificial, construtivista, corrige as distorções e imperfeições do olhar natural humano. O Cine-Olho é uma ampliação da potência de ver o mundo. E a montagem opera um agenciamento entre os elementos do mundo, percebendo semelhanças em coisas distintas, criando relações entre as coisas do mundo: uma mulher que acorda e abre os olhos é associada à persiana de uma janela que abre e fecha suas partes. Os olhos humanos são relacionados com a lente de uma câmera, que abre e fecha seu diafragma para melhor ver uma planta no mundo (fig. 41).

<sup>309</sup> VERTOV *apud* XAVIER, Ismail. *Experiência do cinema*. 1983, p. 249.

<sup>310</sup> VERTOV *apud* XAVIER. *Experiência do cinema*, p. 256.

<sup>311</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Distâncias do cinema*. 2012, p. 45.

<sup>312</sup> Cf. CAVA, Bruno. *Cinema e Deleuze: Vertov e o cinema soviético*. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IvnYVtwlAg0>. Acesso em: 03 de agosto de 2022.



**Figura 41:** Abrir os olhos; fechá-los.

**Fonte:** Frames do filme *O homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov.

Como lemos no poema “Alba”, de Orides Fontela, “Entra furtivamente/ a luz/ surpreende o sonho inda imerso/ na carne.” Depois que os olhos se abrem, como da primeira vez, o sujeito vê a “violência das imagens no tempo”. Comentando a cena do filme de Vertov em que a moça acorda, abre os olhos e vê o mundo, Comolli escreve que “o olho pré-cinematográfico da moça não pode muito diante da explosão, violência ou beleza do mundo. Precariedade do olhar humano, frágil, fraco, pouco seguro, incapaz de se abrir ao mundo, não podendo nada tornar visível”. O olho maquínico do cinema tem uma tarefa diante do olhar humano: “A inicial pulsação conjunta do olho e do mundo nos conduz ao tremor pulsional, aberto/fechado, batimento selvagem, noturno, incontrolável, que a cinematografia tem por missão controlar, deslocar, organizar, em sua reelaboração [...]. Os olhos se abrem, mas o cinema começa”.<sup>313</sup> A “onipotência do cine-olho” é contraposta à “impotência do olho humano”. Para Comolli, “essa é a fábula que conta *O homem com a câmera*. Um olho infalível se junta ao olho cegado que é o nosso e, sem dúvida, começa a substituí-lo.”<sup>314</sup> Surge com esse filme, segundo o pensador francês, “o novo ser quimérico (homem + máquina) de uma nova era mítica”.<sup>315</sup>

<sup>313</sup> COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. 2008, p. 239.

<sup>314</sup> COMOLLI. *Ver e poder*, p. 239.

<sup>315</sup> COMOLLI. *Ver e poder*, p. 241.

Diante da fragmentação da vida no mundo moderno, o cinema de Vertov se propõe a tarefa de reconectar e reencadear as coisas do mundo, através da montagem intervalar. O cinema prepara os espectadores para viverem nos grandes centros urbanos, pois o cinema participa da *invenção da vida moderna*. O olhar da máquina acostuma o olhar humano à violência e ao choque proporcionados pela vida nos grandes centros urbanos. Nesse contexto de urbanização e industrialização, Mário de Andrade escrevia sobre uma cidade *desvairada*, a São Paulo dos anos 1920, descrita pelos conceitos da vanguarda: a velocidade, a multidão, a simultaneidade, a eletricidade, e todos os estímulos urbanos que disso se desdobram.

Neste cinema, o próprio olhar humano se confunde com um gesto maquínico, inseparável das novas tecnologias de reprodução do movimento. Com as câmeras se aprendia a ver a realidade de uma nova maneira, a imagem-técnica era compreendida positivamente como uma forma de ampliar o olhar humano dirigido às coisas do mundo.<sup>316</sup> A câmera dá a ver o “inconsciente ótico”, aquilo que não conseguimos ver a olho nu, como teorizado por Walter Benjamin.<sup>317</sup> A montagem é a operação que coloca em relação as máquinas técnicas e sociais, as máquinas do trabalho que entram em sintonia com os movimentos do corpo humano. No filme de Vertov, os olhos e os rostos são sobrepostos às imagens das máquinas. Máquinas de escrever, máquinas de ver, entre tantas outras. Máquinas implicadas no projeto emancipatório comunista.

O cinema de Vertov coloca a questão do “efeito do real” no âmbito do documentário e das imagens-técnicas. Através de um gesto de metalinguagem, assistimos no filme uma câmera filmando outra câmera: vemos o cinegrafista implicado dentro das imagens do mundo. Essa estratégia fílmica nos chama a atenção para o fato de que não estamos diante do real bruto, mas estamos vendo uma câmera que captura o real no centro dos acontecimentos. O real, portanto, não é algo dado como pronto, mas como um efeito a ser fabricado pela câmera e pela *mise-en-scène*. Em seu gesto autorreflexivo e anti-ilusionista, no entanto, o cineasta mostra ao espectador que ele está diante de um filme, de uma construção feita para a câmera. Esse construtivismo da cena não impede, no entanto, que o acaso e o real se inscrevam no filme, pois, para Comolli, em *O homem com a câmera*, “o encontro entre um corpo e uma câmera é um acontecimento

<sup>316</sup> Indagamos se a produção de imagens contemporânea, fortemente marcada pelo uso dos smartphones e pela selfie, não estariam restringindo o olhar humano (em vez de ampliá-lo) pois ele se dirige cada vez menos ao mundo e volta-se cada vez mais para o próprio sujeito. Joan Fontcuberta (2016) escreve que as selfies alteraram a concepção histórica da fotografia, constituindo um novo regime de imagens, em que o “isso foi” é substituído por “eu estava ali”. Em alguns momentos até mesmo o lugar em que o sujeito está passa a estar fora de foco, para que apenas seu próprio rosto apareça com destaque na imagem: “A selfie substitui a certificação de um acontecimento pela certificação de nossa presença nesse acontecimento, por nossa condição de testemunha. [...] Não queremos mostrar o mundo tanto quanto indicar nosso estar no mundo.” FONTCUBERTA, Joan. “Dança sélfica.” 2016. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-11/danca-selfica/>. Acesso em: 03 de agosto de 2022.

<sup>317</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. “A pequena história da fotografia”. [1931].



singular, irreversível, incomparável e não reprodutível. Nenhuma *mise-en-scène* jamais abolirá o acaso ligado à inscrição verdadeira”.<sup>318</sup> Comolli escreve que o “efeito de real” no filme, “só se compreende como algo que vem deslocar ou minar todas as narrativas do mundo”.<sup>319</sup> Esse efeito é fabricado através da “montagem como *operação mental*”,<sup>320</sup> do olhar como gesto do pensamento. A relação entre a máquina do cinema e os processos subjetivos, a conexão entre a produção maquínica de imagens e os corpos filmados (da multidão, do cinegrafista, dos espectadores), é sublinhada por Comolli: “É, sobretudo, o fato de ser uma máquina que faz do cinema a arte por excelência das relações subjetivas.”<sup>321</sup>

## 2.1 Olha, repara, ausculta

Em cada momento histórico, o conceito de “imagem” se altera em relação ao uso das “máquinas” de cada época. Consideramos nesta pesquisa as “imagens-técnicas” como sendo aquelas da fotografia, do cinema e da vigilância, entre outras, imagens que são produzidas através de “maquinações do olhar”. Essas imagens estão em diálogo com as “imagens poéticas” criadas pela literatura. Na “poética do olhar” de Drummond abordamos tanto poemas que encenam um olhar dirigido ao mundo (apreendendo, assim, o olhar de uma maneira geral, em que uma “imagem-mental” do escritor ou do eu-lírico se apresenta como uma “imagem poética” descrita através das palavras), quanto poemas que fazem referência às “imagens-técnicas”. Observamos nesta poesia um pensamento sobre os “modos de ser” dos sujeitos articulados aos diferentes “modos de ver”, como discutimos, por exemplo, na contraposição do olhar do boi em confronto com o olhar dos humanos e com o olhar total da “máquina do mundo”.

Em outras passagens desta “poética do olhar”, comentamos poemas que fazem referências diretas ou indiretas às “imagens-técnicas”, como a lanterna mágica, as fotografias dos álbuns de família, o cinema de Charlie Chaplin, as gravuras de Oswaldo Goeldi, até chegar na intuição dos dispositivos de satélite do pós-Guerra. Estes poemas, relacionados às “imagens-técnicas”, são aqueles que analisaremos neste capítulo. Nosso ponto de chegada é uma breve caracterização do modo como o artista plástico Nuno Ramos lê a obra poética de Drummond e nela encontra um pensamento visual que ele, Nuno Ramos, incorpora em sua própria obra poética e artística.

<sup>318</sup> COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. 2008, p. 240.

<sup>319</sup> COMOLLI. *Ver e poder*, p. 240.

<sup>320</sup> COMOLLI. *Ver e poder*, p.240.

<sup>321</sup> COMOLLI. *Ver e poder*, p. 244.

### 2.1.1 Lanterna mágica

Uma série importante do livro de estreia do poeta, *Alguma poesia* (1930), carrega no título uma menção ao processo de projeção de imagens: “Lanterna mágica”. José Miguel Wisnik nos explica que

*A lanterna mágica é um instrumento de projeção de imagens [...]. O nome da série sugere uma coleção de imagens de cidades condensadas na memória, com ênfase no mundo tradicional mineiro assaltado por índices de modernidade [...]. A “lanterna mágica” é a metáfora e a metonímia desse imaginário banhado no passado.*<sup>322</sup>

O instrumento ótico do pré-cinema é convocado pelo poeta para metaforizar a sua própria projeção de imagens do passado. Esta projeção é uma atualização da experiência rememorada no tempo presente. São imagens animadas pela imaginação do poeta, em construções poéticas em que a técnica se mistura com a magia, com a fabulação. *Lanterna mágica* (1987) é também o título do livro de memórias do cineasta Ingmar Bergman, que nos conta que seu interesse pelo cinema surgiu com as brincadeiras com este instrumento dentro de um armário, na infância. A lanterna mágica é também citada no início do primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, “No caminho de Swann”, publicado em 1913 (fig. 42).<sup>323</sup> As projeções se associam com a luminosidade da memória e com o encanto das imagens que narrem pequenas histórias:

Bem se haviam lembrado, para distrair-me nas noites em que me achavam com um ar muito melancólico, de presentear-me com uma lanterna mágica, com a qual cobriam minha lâmpada, enquanto não chegava a hora de jantar; a lanterna, à maneira dos primeiros arquitetos e mestres vidraceiros da idade gótica, sobrepunha, à opacidade das paredes, impalpáveis criações, sobrenaturais aparições multicores, onde se pintavam legendas como em um vitral vacilante e efêmero. [...] Certamente achava eu um especial encanto naquelas brilhantes projeções que pareciam emanar de um passado merovíngio e passeavam em redor de mim tão antigos reflexos de história.<sup>324</sup>

<sup>322</sup> WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*. 2018, p. 277.

<sup>323</sup> “Segundo o site da Cinemateca Francesa, a lanterna que aparece na cena [do Proust] seria do tipo Lampascope, que era uma lanterna mágica para projeção caseira acoplada a uma lâmpada de querosene.” Disponível em: <https://primeirocinema.wordpress.com/2014/09/15/na-mosca-9-a-lanterna-magica-de-no-caminho-de-swann-marcel-proust-1913/>. Acesso em: 01 de setembro de 2022.

<sup>324</sup> PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido I*. 2006, p. 37.



**Figura 42:** Lanterna mágica.

**Fonte:** Lampascope; imagens citadas por Marcel Proust no volume I do livro *Em busca do tempo perdido* (1913), que contam a história de Geneviève de Brabant.

Na sua série da “Lanterna mágica”, Drummond explora as contradições da modernização brasileira entrevista em cenas do cotidiano das cidades. A história coletiva e social se manifesta na materialidade de imagens do dia a dia da experiência dos sujeitos. No poema “Itabira”, a geografia da cidade natal do poeta se entrelaça desde o primeiro verso com a geografia subjetiva de seus moradores, “Cada um de nós tem seu pedaço no pico do Cauê.” Cada um que ali vive, entre eles o próprio poeta, tem em Itabira uma correspondência concreta com a paisagem. A experiência do espaço — a visão do pico do Cauê — marca a subjetividade de todos que viam a montanha todos os dias, e que, um dia, passam a não a ver mais, pois seus recursos naturais foram devastados surdamente pela mineração. A corrosão do espaço se espelha na lenta corrosão vivida pelos itabiranos, como se experimentassem no próprio corpo (incluindo suas visões “fatigadas”) a degradação do território. O espírito do lugar se entranha na alma dos sujeitos — tristes, orgulhosos: de ferro.<sup>325</sup>

“Na cidade toda de ferro/ as ferraduras batem como sinos.” A descrição da paisagem, a construção da ambientação e do espaço da cena — a montanha, o chão de ferro — entra em ressonância sonora com as ferraduras, das que emanam o som semelhante ao dos sinos. O poema nos dá a ver — e a ouvir — a interconexão e a reverberação entre as coisas do mundo: da paisagem com os sujeitos, do espaço com o som, do material com o imaterial, do subjetivo com o social. O poeta nos faz experimentar a interligação entre as partes do sistema imaginado. Nos versos seguintes, em uma estrutura paratática de justaposição, vemos a seleção de três *planos* organizados como em uma montagem cinematográfica paralela:

Os meninos seguem para a escola.  
Os homens olham para o chão.  
Os ingleses compram a mina.<sup>326</sup>

Na cena entrevista pelo poeta, o fato banal e cotidiano (“Os meninos seguem para a escola”) convive contraditoriamente com o inusual e extraordinário (“Os ingleses compram a mina”). O tempo íntimo e lento (a caminhada até a escola) é sobreposto ao tempo social e veloz (os ingleses que atravessaram o globo e aceleraram o processo de modernização na região). Luiz Costa Lima comenta esta complexa temporalidade do poema:

A defesa do tempo tradicional teria mantido o poeta na órbita do passado e seu modernismo seria equívoco. O entusiasmo pela velocidade, pela sensação de pressa, desenvolvimento e choque o tornaria equivalente [ao futurismo] [...] Drummond recusa

<sup>325</sup> ANDRADE, Carlos Drummond. “Confidência do itabirano”, *Sentimento do mundo*. [1940]. 2015, p. 63.

<sup>326</sup> ANDRADE. “Itabira”, *Alguma poesia*. 2015, p. 14.

as duas parciais e converte seu poema em palco onde se encenam e condensam os sinais de tempos antagônicos.<sup>327</sup>

A “cidadezinha [nada] qualquer”, local e provinciana, recebe (não sem estranheza) a chegada do capital estrangeiro, que compra os “pedaços” do pico do Cauê. Entre os dois versos, lemos: “Os homens olham para o chão”. O olhar, também orgulhoso e triste — como os sujeitos — se abaixa. Neste gesto, a visão se direciona ao *chão*; o olhar se dirige ao território em disputa, ao chão do ferro. Os sujeitos miram também o chão histórico, olham fixamente para a imanência do tempo presente no qual estão presos. Um olhar desencantado que se distancia de qualquer possibilidade de transcendência e expectativa de redenção. A visão entra em sintonia e relação com o espaço. Ao abaixar os olhos, os homens e as mulheres parecem não ver o que acontece ali, ou se recusam a ver, se negam a ver a imensidão do horror que se aproxima. Este *olhar*, segundo José Miguel Wisnik é “esquivo e rebaixado (lembramos do tema do ‘orgulho’ e da ‘cabeça baixa’, presente na ‘Confidência do itabirano’).”<sup>328</sup>

Para além da captura e projeção de uma imagem, no verso seguinte se desenha um sentido possível, uma interpretação para o que é visto: “Só, na porta da venda, Tutu Caramujo cisma na derrota incomparável.”<sup>329</sup> O personagem, que se refere ao ex-presidente da Câmara Municipal, carrega no nome o gesto introspectivo de voltar-se sobre si mesmo, é um espectador dentro da cena, e que insiste em desconfiar daquela estranha movimentação histórica. Tutu Caramujo implica um ponto de vista no interior do espaço figurado e materializa o gesto de ver. O olhar do personagem se desdobra no do poeta e também no nosso — espectadores-leitores de “Itabira”. A “derrota incomparável” (que não deve ser lida como causalidade direta da compra da mina, como nos alerta Wisnik) abrange a entrevisão do passado e do futuro, da origem e do destino mineral de Itabira, do pressentimento da modernização como catástrofe, da visão de Itabira como metonímia do Brasil.

### 2.1.1 Escrever como uma câmera

No livro *Como funciona a ficção* (2008), o teórico da literatura James Wood propõe que a literatura realista moderna começa com Gustave Flaubert (1821 — 1880). O autor escreve que Flaubert narrava com aguda “percepção visual”, pois observava “as ruas com indiferença, como

<sup>327</sup> COSTA LIMA, Luiz. *Lira e antilira*. 1968.

<sup>328</sup> WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*. 2018, p. 138.

<sup>329</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Lanterna mágica – Itabira”, *Alguma poesia*. [1930]. 2015, p. 63.

uma câmera”<sup>330</sup>. Neste modo narrativo, realista e “aparentemente impessoal”, o autor não julgava ou dava opiniões sobre os acontecimentos, mas descrevia as cenas com uma grande riqueza de detalhes, deixando um espaço de liberdade para que o leitor pudesse construir por si próprio as significações da cena. O olho-câmera do narrador seleciona detalhes de uma cena, sem hierarquia de importância entre eles. Em suas narrativas, Flaubert misturava “o detalhe habitual e o detalhe dinâmico. [...] Os detalhes de Flaubert são de marcações temporais diferentes, alguns instantâneos e outros recorrentes, mas todos se combinam no mesmo plano como se acontecessem simultaneamente”.<sup>331</sup> A cena é aparentemente neutra e real, a cena é construída com precisão e artificialidade:

Parece a vida real — de um modo belamente artificial. Flaubert sugere que esses detalhes, de certa forma, são ao mesmo tempo importantes e insignificantes: importantes porque foram notados e escritos por ele, e insignificantes porque estão todos misturados, como que vistos de relance; parecem chegar a nós como “a vida real”.<sup>332</sup>

Em suas narrativas, Flaubert intensifica “o contraste entre o detalhe importante e o insignificante, transformando-o numa tensão entre o pavoroso e o comum: um soldado morre e ao lado um menino vai para a escola”.<sup>333</sup> Essa imagem de estrutura paratática dos meninos caminhando para a escola, enquanto os ingleses compram a mina, também aparece no poema “Itabira” de Drummond, como vimos anteriormente. Wood menciona também como funciona o olhar (do narrador, do personagem) dentro de sua prosa: “Flaubert afirma uma impossibilidade temporal: que o olho — seu olho, o olho de Frédéric — é capaz de presenciar de um só trago visual, por assim dizer, sensações e ocorrências que acontecem em tempos e velocidades diferentes”.<sup>334</sup> Wood ainda sugere que, junto com a narrativa realista moderna, Flaubert marca o surgimento do *flâneur*: “Flaubert baseia esse novo estilo realista no uso do olhar — o olhar do autor e o olhar do personagem”,<sup>335</sup> que andam pela rua notando coisas e pensando. “O Frédéric de Flaubert é o pioneiro do *flâneur*, como diriam mais tarde — o ocioso, geralmente um rapaz, que vagueia pelas ruas sem pressa, olhando, vendo, refletindo.”<sup>336</sup>

Desses breves apontamentos sobre a narrativa de Flaubert, conseguimos extrair questões e reflexões que nos são caras para pensar a “poética do olhar” de Drummond. Em primeiro

<sup>330</sup> WOOD, James. *Como funciona a ficção*. [2008] 2011, p. 44.

<sup>331</sup> WOOD. *Como funciona a ficção*, p. 45.

<sup>332</sup> WOOD. *Como funciona a ficção*, p. 45.

<sup>333</sup> WOOD. *Como funciona a ficção*, p. 45.

<sup>334</sup> WOOD. *Como funciona a ficção*, p. 46.

<sup>335</sup> WOOD. *Como funciona a ficção*, p. 49.

<sup>336</sup> WOOD. *Como funciona a ficção*, p. 45.

lugar, a menção à percepção visual e à descrição de cenas como câmera (como na série “Lanterna mágica”). Em segundo, a atenção aos detalhes colocados em pé de igualdade, a apreensão de uma simultaneidade dos tempos modernos: tudo se dá a ver ao mesmo tempo, o poema abriga uma estrutura de justaposição de elementos diversos. Por último, a figura do *flâneur*, como o sujeito que caminha pelas ruas, que coloca seu corpo no mundo, para observá-lo atentamente e transformá-lo em poesia e pensamento.

Comentando a lírica moderna de Drummond, na esteira do pensamento de Michael Hamburger, Fernando Viotti nota que “o ‘detalhe observado’ está filtrado por uma subjetividade muito pessoal, inibindo uma ênfase que recaia ou no sujeito ou no objeto, mas em operações de subjetivação (internalização da realidade objetiva pela consciência subjetiva)”.<sup>337</sup> Os detalhes observados na poética do olhar de Drummond são filtrados por sua subjetividade, demonstrando que o registro de imagens poéticas é um ato de leitura e interpretação e não apenas a captação objetiva do real. Este olhar transforma o real: “o próprio ‘detalhe observado’ afinal, sempre se torna outra coisa depois de submetido ao olhar do observador.”<sup>338</sup>

Outro ponto que nos chama a atenção é que esta poesia se baseia em um princípio de igualdade, pois todos os detalhes e os sujeitos observados têm igual importância. Na narrativa e na poesia moderna, a hierarquia dos modos de representação é colocada em questão. A poesia de Drummond, por exemplo, é lida por José Guilherme Merquior (1972), como “estilo mesclado” (expressão de Erich Auerbach), pois o poeta escreve sobre grandes assuntos em tom baixo e sobre assuntos cotidianos em tom alto: “a dinâmica do estilo mesclado foi amplamente favorecida pelo advento do que Spitzer chama a ‘democracia’ das palavras”.<sup>339</sup> Neste princípio de igualdade, tudo e qualquer coisa se torna matéria e assunto da poesia moderna: da estrangeirização do país (a compra da mina) ao homem qualquer (Tutu Caramujo).

Em suas reflexões sobre a ruptura das hierarquias sociais e literárias na narrativa moderna, em que há uma passagem dos grandes acontecimentos à figuração da vida das pessoas ordinárias, o filósofo Jacques Rancière, sustenta que

Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário, antes de ser científico.<sup>340</sup>

<sup>337</sup> VIOTTI, Fernando Baião. *Um mundo feito de ferro*. 2018, p. 19.

<sup>338</sup> VIOTTI. *Um mundo feito de ferro*, p. 19.

<sup>339</sup> MERQUIOR, José Guilherme. *Verso e universo em Drummond*. [1976]. 2012, p. 43.

<sup>340</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. [2000]. 2005, p. 49.

Rancière sustenta que a revolução estética da literatura moderna produz uma ruptura com o sistema de representação que definia “as situações e formas de expressão que convinham à baixeza ou à elevação do tema”.<sup>341</sup> Comentado a “maneira absoluta de ver as coisas”<sup>342</sup> de Flaubert, o filósofo francês afirma que “todas essas formas de anulação ou subversão da posição do alto e do baixo não apenas precedem os poderes da reprodução mecânica. Eles tornam possível que esta seja mais do que a reprodução mecânica.”<sup>343</sup>



**Figura 43:** Os ombros suportam (e constroem) o mundo.  
**Fonte:** Fotografia de August Sander, no livro *Os homens do século XX* (1931).

Em sua revolução estética, a literatura moderna instaurava a possibilidade de que qualquer tema e qualquer sujeito fosse assunto da arte, precedendo assim a revolução técnica das artes de reprodutibilidade mecânica (a fotografia e o cinema) que daria visibilidade ao homem e às mulheres comuns. Na sua “Pequena história da fotografia” (1931), Walter Benjamin

<sup>341</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. [2000]. 2005, p. 47.

<sup>342</sup> RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 47.

<sup>343</sup> RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 47.



comenta a obra do fotógrafo August Sander, que se propôs a “tarefa imensa” de partir da “observação imediata” do povo alemão (fig. 43).<sup>344</sup> Trata-se de uma revolução estética e também política, pois ao dar a ver os sujeitos ordinários em suas fotografias, Sander habituava seus contemporâneos a serem vistos, e também a “olhar os outros”: “A obra de Sander é mais que um livro de imagens, é um atlas, no qual podemos exercitar-nos.”<sup>345</sup> Este gesto de ver e ser visto, em que os sujeitos são observados com dignidade, está presente no desejo de Drummond de olhar para seus contemporâneos, olhar para os homens e as mulheres do povo como Tutu Caramujo e o operário no mar e a partir deles escrever poemas participantes.

Interessa-nos pensar que o modo literário de “observar como uma câmera” é simultâneo ao desenvolvimento da fotografia como fazer estético: a democracia das palavras é simultânea à democracia visual (pois todos os detalhes e temas ganham, nestas artes, a mesma importância). O valor de exposição das artes de reprodução técnica passa a ocupar o primeiro plano (substituindo valor de culto), em um regime estético em que as imagens dos sujeitos ordinários se tornam um assunto da arte, circulando na sociedade através da reprodução mecânica (como nos filmes de Charles Chaplin, a quem Drummond chama de o “maquinista”<sup>346</sup> e “homem do povo”, personagem que representa o seu ideal do *homem comum*, e que tem, ao mesmo tempo, uma densa elaboração estética).<sup>347</sup>

Na sua leitura do texto “O efeito de real” (1968), de Roland Barthes, Jacques Rancière propõe uma outra compreensão desta expressão barthesiana, argumentando que o excesso de descrições e de detalhes na narrativa realista, associados à vida das pessoas comuns, como nos livros de Flaubert, são compreendidos como uma nova forma estética e política para reorganizar a vida sensível daquelas pessoas. Rancière escreve que

Sem dúvida o barômetro se encontra no relato sem uma intenção preconcebida, pura e simplesmente porque o romancista o ‘via’ quando ele imaginava o cenário da história. Mas se ele o via tão nitidamente era porque esse instrumento prosaico resume todo um mundo sensível.<sup>348</sup>

O barômetro se mostra como um elemento da vida sensível das personagens guiado pela “lógica ao mesmo tempo simples e paradoxal do efeito de real. A utilidade do detalhe inútil, quer dizer: eu sou o real. O real não precisa ter razão para estar ali”.<sup>349</sup> Esta presença do real,

<sup>344</sup> BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. [1931] 1987, p. 103.

<sup>345</sup> BENJAMIN. “Pequena história da fotografia”, p. 103.

<sup>346</sup> No *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa* o verbete “Maquinista” é definido da seguinte maneira: “1. Pessoa que inventa, constrói ou conduz máquinas”. 1986, p. 1087.

<sup>347</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Canto ao homem do povo”, *A rosa do povo*. [1945]. 2015, p. 199.

<sup>348</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido*. [2013] 2017, p. 25.

<sup>349</sup> RANCIÈRE. *O fio perdido*, p. 17

que não tem uma função na narrativa, que não é explicada pelo narrador, marca, para Rancière, “a ruptura da ordem representativa e do que era seu cerne, a hierarquia da ação. [...] a descoberta de uma capacidade inédita dos homens e das mulheres do povo de obter formas de experiência que lhes eram, até então, recusadas”.<sup>350</sup> O “efeito real” do romance moderno não é compreendido por Rancière como uma estratégia narrativa que visa criar uma ilusão de realidade, mas como a própria revolução do novo modo de narrar, que está relacionado com a observação da vida cotidiana dos homens e das mulheres comuns e vinculada com a capacidade do autor de perceber as riquezas sensíveis destes novos sujeitos que se tornam personagens das narrativas. Esta nova ficção testemunha

a revolução que surge quando uma vida, normalmente destinada a seguir o ritmo dos dias e das variações do clima e da temperatura, reveste a temporalidade e a intensidade de uma cadeia de acontecimentos sensíveis excepcionais. [...] O ser mais humilde, o mais ordinário, pode, a partir de então, alçar às grandes intensidades do mundo; ele tem a capacidade de transformar a rotina da existência quotidiana em um abismo da paixão [...]. O suposto ‘efeito de real’ é, sobretudo, um efeito de igualdade. [...] Esse é o significado dessa democracia literária.<sup>351</sup>

Fazendo uma leitura entrecruzada das análises de Wood e Rancière, percebemos que a narrativa realista, que apreende elementos do real, é compreendida como uma escrita que observa a realidade “como uma câmera”. O modo descritivo e objetivo de narrar é contemporâneo ao surgimento da fotografia (os primeiros escritos de Flaubert datam de 1837 e o nascimento da fotografia de 1839). Rancière aponta que doze anos depois da publicação do texto “O efeito do real” (1968), Barthes escreveria um livro fundamental para a fotografia, *A câmara clara* (1980), no qual a “evidência do ‘ter-estado-lá’” do detalhe insignificante seria reposicionada. No primeiro momento, Barthes denunciava “a maneira pela qual uma ordem social é dada com a evidência do que simplesmente está ali, natural e intangível”,<sup>352</sup> fazendo uma crítica, assim, ao “efeito de real” da narrativa realista, que apreendia os elementos do mundo como naturais ao campo social. No texto “O efeito do real”, Barthes já fazia uma menção à propensão realista da fotografia, com sua “necessidade incessante de autenticar o ‘real’”, pois a fotografia seria o “testemunho bruto daquilo que ‘esteve ali’”.<sup>353</sup> Se Drummond se interessa pela *vida mínima*, Barthes volta sua atenção para a descrição realista que apreende o “real concreto”, materializado em “gestos mínimos, atitudes transitórias, objetos insignificantes”.<sup>354</sup>

<sup>350</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido*. [2013] 2017, p. 19.

<sup>351</sup> RANCIÈRE. *O fio perdido*, p. 25-26.

<sup>352</sup> RANCIÈRE. *O fio perdido*, p. 25-26.

<sup>353</sup> BARTHES, Roland. “O efeito de real”. [1968] 1984, p.135.

<sup>354</sup> BARTHES. “O efeito de real”, p.135.

Neste momento, os esforços intelectuais de Barthes se dedicavam a mostrar que a vida social e cultural é historicamente significada, e não natural. No segundo momento, Barthes escreve sobre os dois componentes de uma fotografia: o *studium* (que seria o elemento vinculado a um saber e a um interesse geral, cultural e histórico) e o *punctum* (que seria a presença indicial do referente que imprimiu suas marcas na película, atingindo, assim, o espectador como uma ferida). Se o *studium* nos permite ler e decodificar uma fotografia analisando o contexto histórico a partir dos elementos da moda por exemplo, o *punctum* é uma emanção direta do referente (“uma evidência sem frase do real”)<sup>355</sup> em que o espectador não consegue explicar aquilo que viu em palavras.

O “efeito de real”, como vimos, marca uma ruptura com a ordem representativa da verossimilhança. No livro *O ato fotográfico* (1990), Philippe Dubois nos apresenta a transformação histórica dos discursos sobre a fotografia que, em seus primórdios, era compreendida a partir da ideia da mimese, da verossimilhança da imagem que espelha o real e se assemelha a ele. Neste primeiro momento, a imagem fotográfica era tomada como prova e atestado de realidade. No segundo grupo discursivo, Dubois analisa os discursos críticos que apontavam que a fotografia era uma linguagem codificada social e historicamente (como nas leituras de Barthes no livro *Mitologias*, de 1957). Por último, Dubois comenta os discursos que compreendem a fotografia como signo indicial, *traço* do real, uma marca do referente ligada à gênese automática da fotografia (o real que imprime seus traços de modo maquínico). Dubois nos mostra como a fotografia é compreendida como uma imagem automática, que aparentemente é feita sem a intervenção da mão humana, mas que ao longo das décadas foi assimilada como uma imagem que traz, sim, as marcas de um olhar humano, presente nos modos com que os homens e as mulheres enquadram, iluminam, compõe a cena fotografada. Os discursos que privilegiam a dimensão indicial da fotografia compreendem a imagem como uma linguagem e um discurso produzido pelos sujeitos, mas que também carrega consigo os traços do real. Nas palavras de Dubois:

Algo de singular, que a diferencia de outros modos de representação, subsiste *apesar de tudo* na imagem fotográfica: um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração. Na foto, diz R. Barthes em *A câmara clara*, “o referente adere” em direção a tudo e contra tudo [...] Deve-se, portanto, prosseguir a análise, ir além da simples denúncia do “efeito do real”: deve-se interrogar segundo outros termos a ontologia da imagem fotográfica.<sup>356</sup>

<sup>355</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido*. [2013] 2017, p. 17.

<sup>356</sup> DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. [1990] 2012, p. 27.

Na poética do olhar de Drummond observamos como o poeta escreve como uma câmera, não no sentido de captar e imitar o real, mas neste sentido de se compreender a imagem como fruto de um enquadramento, de um ponto de vista de um sujeito histórico. Esta poética do olhar apresenta ao leitor detalhes do mundo real que são, no entanto, filtrados pela percepção do observador, que os interpreta e lhes dá sentido. Apesar de essa visão ser hermenêutica, os elementos da vida dos sujeitos são apresentados em sua opacidade, o real é apreendido na sua polissemia de significações, como vimos na leitura do poema “O operário no mar”. Neste regime estético moderno, no entanto, os detalhes não mais se encadeiam em redes de causa e efeito, em uma estrutura verossimilhante de uma ordem representativa, tal como analisada por Rancière.

Com o advento da democracia moderna, no momento em que as hierarquias e condições sociais se desestabilizaram, o texto literário começava a ter a liberdade de dizer tudo, como escreve Rancière sobre a democracia na literatura: “Essa democracia é a igualdade de todos os seres, de todas as coisas e de todas as situações oferecidas à visão”.<sup>357</sup> Antes da revolução, havia a separação entre os sujeitos ativos e passivos: os homens e mulheres da ação, de um lado, aqueles que tinham controle sobre seus próprios fins (aqueles da nobreza, a quem se destinavam as grandes obras, de estilo elevado e sublime, aqueles que tinham grandes sentimentos e paixões), e os homens e mulheres passivos (também chamados de ‘mecânicos’) que simplesmente viam as coisas acontecer, “porque vivem na simples esfera de reprodução da vida cotidiana”<sup>358</sup> (aqueles da plebe, a quem se destinavam as comédias, os gêneros de estilo baixo). Com a quebra das hierarquias sociais, uma transformação acontece também na forma literária, no texto que tudo pode dizer: os homens e mulheres do povo passavam, então, a serem considerados sujeitos com grandes paixões, passavam a ser tema e assunto da literatura. Nesse movimento de reconfiguração do mundo sensível (da redistribuição das partes sociais, assim como do que passava a ser perceptível e inteligível nas artes, ou seja, as vidas dos homens e das mulheres comuns), a literatura também se reconfigura, expandindo seus temas em direção a zonas e populações do mundo que antes eram excluídas de seu campo de interesse. Antes da revolução (social e literária), a ficção não podia dizer tudo, havia uma hierarquia do que podia ser dito e escrito, havia regras que determinavam o que e quem podiam figurar em textos literários e também de qual forma (trágica ou cômica; estilo alto ou baixo) os seres e coisas podiam ser representados. Quando as hierarquias e regras da representação (política e estética) são destruídas, a literatura passa a poder dizer tudo.

<sup>357</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido*. [2013]. 2017, p. 22

<sup>358</sup> RANCIÈRE. *O fio perdido*, p. 21.

Em uma das primeiras aulas de *Teoria da literatura I*, Roberto Said nos ensinou uma lição que, segundo minhas anotações no caderno, dizia que “a literatura é o texto que não pode dizer tudo”. Se não me falha a memória, esse enunciado se referia às escolhas que um narrador fazia daquilo que se desejava mostrar mas também, e talvez precisamente, do que se desejava esconder ao contar uma história. O escritor precisava deixar espaços vazios para que o leitor pudesse preencher as lacunas com sua própria imaginação, conferindo sentidos à obra. A lição me parece dizer também sobre uma recusa à uma ilusão de totalidade, relacionada ao desejo de mostrar tudo, de ver tudo, como na oferta da “máquina do mundo”. Essa crítica à pulsão escópica ilimitada dos sujeitos inseridos na sociedade do espetáculo me parece ser central no pensamento de Jean-Louis Comolli. Para este autor, o cinema, com sua operação de enquadramento, opera uma negatividade política no desejo de *ver tudo*, pois

O quadro tem o objetivo de restringir o campo visual ordinário, de limitá-lo, de forçá-lo, de amputá-lo. O olhar do espectador é enquadrado ao mesmo tempo que o espaço para o qual ele olha. Imediatamente, então, o quadro cinematográfico leva ao enclausuramento da ‘pulsão escópica’ em um quadro que lhe impõe bordas, limitando-a e retendo-a. Meu desejo de ver é *enquadrado*, limitado, formatado por essa abertura retangular [...]. No entanto, a restrição do visível ligado ao enquadramento é uma abertura, uma chamada ao não visível.<sup>359</sup>

Comolli está interessado em pensar esse limite imposto pelo quadro que se desdobra, paradoxalmente, em uma abertura ao fora, ao extracampo, à história, àquilo que o espectador acessa através de sua imaginação. Essa encenação de um enquadramento dentro de um poema está presente em “O operário no mar”, de Drummond, como que figurando os limites do ver, indicando que a visão é parcial e localizada, se recusando à ideia de uma “visão total”, oferecida arditamente pela “máquina do mundo”. E no fora de campo do quarto em que o poeta escreve, está o operário, inserido na abertura da história. Há uma tensão neste poema entre a possibilidade de “tudo poder dizer” sobre o homem comum, inserido neste contexto que discutimos de uma democracia literária, e a consciência do poeta da impossibilidade de dizer tudo sobre o outro de classe. A janela, neste poema, funciona como um elemento de cena que é ao mesmo tempo imagético e conceitual para pensarmos na relação entre a parcialidade da visão, marcada por um ponto de vista, mas que está associada ao desejo de se ultrapassar esse limite, de romper as barreiras de classe.

Na entrevista chamada *Esta estranha instituição chamada literatura* (1992), Jacques Derrida afirma que “a instituição da ficção dá, em princípio, o poder de *dizer tudo*, de se liberar

<sup>359</sup> COMOLLI, Jean-Louis. “Corpos e quadros, notas sobre três filmes de Pedro Costa”. 2010, p. 88.

das regras [...] A instituição da literatura no Ocidente, em sua forma relativamente moderna, está ligada à autorização para dizer tudo e, sem dúvida também, ao advento de uma ideia moderna de democracia.”<sup>360</sup> Derrida se refere aos textos autobiográficos, que se tramam entre a filosofia e a literatura, textos que são possíveis após as revoluções modernas (francesa, industrial), em que os autores têm a liberdade para tudo confessar.

A ficção realista moderna, inaugurada por Flaubert, começa a observar e nos apresentar detalhes igualmente insignificantes e importantes da vida das pessoas comuns. Dizendo aparentemente tudo, porém, Flaubert ainda escolhia o que selecionar e narrar do mundo real. O gesto do autor se escondia através da narrativa objetiva, como se olhada através de uma câmera, mas ainda se fazia presente, mesmo que de forma silenciosa, numa minuciosa escolha do que se desejava mostrar e do que se pretendia esconder. Tudo o que era narrado, no entanto, tinha a mesma importância, o autor não direcionava o sentido e omitia seus julgamentos sobre o mundo narrado.

Na mesma época em que a literatura passa a poder dizer tudo (século XIX), o escritor catalão Enrique Vila-Matas (no final do século XX) rastreia a “síndrome de Bartleby” da literatura moderna: o mal que acometia os escritores e que os impediam de continuar escrevendo; escritores que publicavam um livro e depois preferiam não escrever mais. No momento em que se podia tudo dizer, surgem escritores que preferem não dizer nada. Esses autores começam a duvidar das capacidades da literatura e da linguagem de dar conta de expressar e representar o mundo, preferindo, então, nada dizer. Segundo Vila-Matas, *A Carta de Lorde Chandos* (1902), de Hofmannsthal, “sintetiza o essencial da crise da expressão literária que afetou a geração do fim do século XIX vienense e fala de uma crise de confiança na natureza básica da expressão literária e da comunicação humana, da linguagem entendida como universal”.<sup>361</sup> No mesmo século em que a literatura pode dizer tudo, uma crise de consciência a afeta exibindo sua própria impossibilidade de dizer tudo, sua incapacidade de representar a enorme multiplicidade do real e do mundo. Contra a ideia de uma representação total e universal, o real passa a ser percebido através de diferentes perspectivas e particularidades, sendo incapaz de ser representado com uma ilusória totalidade.

Em certos momentos, o mundo parece ser muito maior do que aquilo que as palavras dão conta de dizer; em outros, a literatura nos faz perceber muito mais coisas sobre o mundo expandindo nossa capacidade sensível de enxergar detalhes antes despercebidos da experiência. Se a literatura pós-moderna anuncia o seu fim (no final do século XX), insinuando a sua

<sup>360</sup> DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. [1992]. 2014, p. 51.

<sup>361</sup> VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. [2000]. 2021, p. 94.

incapacidade de escrever algo novo depois do aparente fato de que tudo já foi dito, no século XXI, ao lermos livros como *A queda do céu* (2015), de Davi Kopenawa, narrativa autobiográfica enunciada por um sujeito historicamente excluído do discurso literário, passamos a perceber de uma forma totalmente nova a história de nosso país, narrada não de uma perspectiva totalizante, mas a partir de uma perspectiva situada e de uma experiência concreta de vida, que lê a história do Brasil à contrapelo. Kopenawa, no entanto, narra sua vida mantendo a opacidade de sua subjetividade, escolhendo o que dizer e o que esconder sobre sua própria experiência. Kopenawa se torna sujeito de sua própria narrativa de vida, reconfigurando nossa sensibilidade sobre os povos indígenas assim como sobre a sociedade brasileira.

### 2.1.2 Fotografia

Em algumas passagens da obra de Drummond conseguimos apreender não só um pensamento sobre o olhar e a visão de modo geral, como também observamos uma reflexão poética sobre os instrumentos da visão (como a *lanterna mágica*) e sobre imagens-técnicas, como a fotografia (nos textos que comentaremos a seguir)<sup>362</sup> e cinema (como no poema sobre Chaplin). Na sua leitura d’“A máquina do mundo”, José Miguel Wisnik também nos diz que o poema vislumbra os dispositivos técnicos de hipervisibilidade dos sistemas de satélite do pós-Guerra.

No livro *Sentimento do mundo* (1940), por exemplo, o passado irrompe no presente através de fotografias: o mundo antigo, provinciano, reaparece *fantasmaticamente* na vida do poeta na metrópole, como nos poemas “Confidência do itabirano” e “Os mortos de sobrecasaca”. O tempo passado evocado e emanado pelas fotografias se materializa no tempo presente. Um passado que insiste em permanecer, que retorna como “dor” (como lemos na “Confidência”: “Itabira é apenas uma fotografia na parede./ Mas como dói!”)<sup>363</sup> e também como “remorso” (pois para Drummond, como lemos em *Claro enigma*: “Toda história é remorso). A presença do passado e da história aparece como *sentimento de culpa*,<sup>364</sup> e não como uma memória nostálgica de um paraíso perdido. No poema “Resíduo”, de *A rosa do povo*, Drummond nos diz que a memória tem um “insuportável mau cheiro”.<sup>365</sup>

A *dor insuportável* aparece nesses livros como visão catastrófica do processo de modernização do país, em uma história que é marcada pelo remorso, e também como *dor* que se

<sup>362</sup> A relação da poesia de Drummond com a fotografia já foi comentada por Aulus Martins (2016).

<sup>363</sup> ANDRADE, Carlos Drummond. “Confidência do itabirano”, *Sentimento do mundo*. [1940] 2015, p. 63.

<sup>364</sup> A expressão é de José Miguel Wisnik.

<sup>365</sup> ANDRADE. “Resíduo”, *A rosa do povo*. [1945]. 2015, p. 148.

manifesta pela consciência que o poeta tem do violento passado patriarcal e escravocrata do Brasil, tempo que persiste em permanecer e retornar como fantasma no presente:

Havia a um canto da sala um álbum de fotografias intoleráveis,  
alto de muitos metros e velho de infinitos minutos,  
em que todos se debruçavam  
na alegria de zombar dos mortos de sobrecasaca.

Um verme principiou a roer as sobrecasacas indiferentes  
e roeu as páginas, as dedicatórias e mesmo a poeira dos retratos.  
Só não roeu o imortal soluço de vida que rebentava  
que rebentava daquelas páginas.<sup>366</sup>

Observamos neste poema uma reflexão sobre a imagem técnica e material, uma “fotografia intolerável”, corroída pelos vermes (indicando a corrosão da passagem do tempo — física e simbólica). A fotografia não é só um congelamento de um instante do tempo (não indica apenas o passado, não é apenas morte), mas é também um fragmento de tempo que retorna no presente (uma presença ausente, pois “Toda fotografia é um certificado de presença”, como sustenta Roland Barthes),<sup>367</sup> apontando *espectralmente* para o futuro, sendo descongelada no presente, pois os vermes não conseguem roer “o imortal soluço de vida” dos sujeitos retratados na imagem. A relação da fotografia com os fantasmas é ressaltada tanto no conteúdo da fotografia, pois as imagens retratam pessoas que já morreram, quanto na materialidade da imagem, pois os vermes corroem a impressão. No poema “Viagem na família”, do livro *José* (1942), há uma presença fantasmagórica do pai, em que no “deserto da Itabira” reaparece a morte, a presença corrosiva do tempo: “Tantos mortos amontoados,/ o tempo roendo os mortos.”<sup>368</sup> A história também arruína as casas (“E nas casas em ruína”), prefigurando o assunto do poema de um livro posterior, “Morte das casas de Ouro Preto” (1951). Em “Viagem na família”, entre os objetos rememorados, aparecem os *retratos*, banhados no rio de sangue da violenta história patriarcal e escravocrata do Brasil, como um rio que tudo encobre: “Óculos, memórias, *retratos*/ fluem no rio do sangue.” Como no poema “Morte das casas de Ouro Preto” (1951), a água encobre tudo: “As águas cobrem o bigode,/ a família, Itabira, tudo.” No livro seguinte, *A rosa do povo* (1945), o tema do “retrato de família” reaparece:

Este retrato de família  
está um tanto empoeirado.  
Já não se vê no rosto do pai  
quanto dinheiro ele ganhou.

<sup>366</sup> ANDRADE. “Os mortos de sobrecasaca”, *Sentimento do mundo*. [1940]. 2015, p. 69.

<sup>367</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara*. [1980]. 2017, p. 95

<sup>368</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Viagem na família”, *José*. [1942]. 2015, p. 99.



Nas mãos dos tios não se percebem  
as viagens que ambos fizeram.  
A avó ficou lisa e amarela,  
sem memórias da monarquia.

Os meninos, como estão mudados.  
O rosto de Pedro é tranquilo,  
usou os melhores sonhos.  
E João não é mais mentiroso.

O jardim tornou-se fantástico.  
As flores são placas cinzentas.  
E a areia, sob pés extintos,  
é um oceano de névoa.

No semicírculo das cadeiras  
nota-se certo movimento.  
As crianças trocam de lugar,  
mas sem barulho: é um retrato.

Vinte anos é um grande tempo.  
Modela qualquer imagem.  
Se uma figura vai murchando,  
outra, sorrindo, se propõe.

Esses estranhos assentados,  
meus parentes? Não acredito.  
São visitas se divertindo  
numa sala que se abre pouco.

Ficaram traços da família  
perdidos no jeito dos corpos.  
Bastante para sugerir  
que um corpo é cheio de surpresas.

A moldura deste retrato  
em vão prende suas personagens.  
Estão ali voluntariamente,  
saberiam — se preciso — voar.

Poderiam utilizar-se  
no claro-escuro do salão,  
ir morar no fundo dos móveis  
ou no bolso de velhos coletes.

A casa tem muitas gavetas  
e papéis, escadas compridas.  
Quem sabe a malícia das coisas,  
quando a matéria se aborrece?

O retrato não me responde.  
ele me fita e se contempla  
nos meus olhos empoeirados.  
E no cristal se multiplicam

os parentes mortos e vivos.  
Já não distingo os que se foram  
dos que restaram. Percebo apenas  
a estranha ideia de família

viajando através da carne.<sup>369</sup>

Este poema é uma descrição de uma fotografia do álbum de família do poeta. Partindo de uma imagem e da percepção da passagem do tempo (vinte anos depois), uma história pode ser narrada. O retrato, assim como os olhos do poeta, estão *empoeirados*, envelhecidos e gastos pelo tempo. O escritor, cético, estranha sua família, estranha a própria *ideia* de família, se perguntando se aqueles seriam mesmo seus parentes. O retrato é mudo, sem barulho, mas devolve um olhar ao poeta: “ele me fita e se contempla”. A história familiar novamente se apresenta como remorso. A fotografia é um *resto*, um *resíduo* daquilo que sobrou dos vivos e dos mortos. Ao olhar a fotografia, o eu lírico a coloca em movimento no tempo, descongelando a imagem e ressignificando a sua história no presente.

Escrevendo sobre a *poética da memória* e sobre o memorialismo poético de Drummond (que compreende um longo arco de poemas entre *Alguma poesia* e *Boitempo*), Alcides Villaça sustenta que “a memória criativa de Drummond incorpora esse registro transfigurador, tenso, dolorido, pelo qual o diálogo com as imagens do passado se dá no modo dramático ou trágico: *toda história é remorso*”.<sup>370</sup> A *poética do olhar* se entrelaça, nestes poemas sobre a fotografia, com a *poética da memória*, pois nestes textos Drummond elabora uma reflexão sobre sua experiência de olhar as imagens do passado. Essa relação com a memória não pretende evocar simplesmente o que se passou, mas trata de “transfigurar” o vivido em poesia. Assim como na poética do olhar, em que os acontecimentos não são apenas “captados” passivamente pela visão do poeta, mas interpretados e dotados de significações, esta poética do olhar não apenas recupera o passado tal como ele foi, mas o transfigura dando novos sentidos ao vivido. Eduardo Sterzi nota que o tempo da memória, para Drummond, é o tempo presente: “É legítimo que alguns se espantem com que um poeta tão voltado para a recordação do passado familiar identifique o “tempo presente” como uma de suas matérias; mas não há contradição: o tempo da memória é o presente, a partir do qual ela lança suas redes ao passado, para apanhar resíduos”.<sup>371</sup>

No primeiro poema do segundo livro da série *Boitempo*, “Menino antigo” (1973), Drummond faz uma referência à criação de imagens, como em um documentário, para falar da reconstrução do passado, que é vista no presente como uma câmara. Neste poema, a memória e o olhar se entrelaçam, pois nele, o sujeito do poema,

Não sai para rever, sai para ver  
o tempo futuro [...]

<sup>369</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Retrato de família”, *A rosa do povo*. [1940]. 2015, p. 163.

<sup>370</sup> VILLAÇA, Alcides. *Os passos de Drummond*. 2006, p. 111.

<sup>371</sup> STERZI, Eduardo. “Drummond e a Poética da Interrupção”. 2002, p. 70.

Está filmando  
 seu depois. [...]
   
A câmara  
 olha muito mais olha mais  
 e capta  
 a inexistência abismal  
 definitiva/infinita.<sup>372</sup>

E o que a câmara do poeta insistentemente “olha muito mais olha mais” é um vazio, uma lacuna, uma “inexistência abismal”, que precisa ser imaginada novamente neste outro tempo para o qual aponta a escrita. Esta poética da memória se reconstrói, portanto, no tempo presente (os poemas de *Boitempo* evocam o passado mas são escritos no tempo verbal do *presente*, como nos lembra Villaça), indicando também “o tempo futuro”, pois é carregada pela experiência da “duração”. Nas palavras de Villaça, os poemas de

*Boitempo* elegem como absolutamente predominante o tempo verbal do *presente*, e não mais do pretérito, para construir a duração. Ou seja: tudo o que poderia ser pura lembrança ressurgem com o impacto do que é vivido no aqui e no agora do menino antigo [...]. Para aproveitar uma lição de Bergson, trata-se não apenas de evocar uma percepção antiga, na ilusão de revivê-la tal e qual se deu, mas de construir com ela (para ela) uma nova percepção.<sup>373</sup>

As imagens da memória, assim como as fotografias comentadas nos poemas, oferecem ao poeta a possibilidade de reconstituir cenas do passado, criando novos sentidos para elas no presente. Quando os acontecimentos ressurgem na memória, eles já não são mais aqueles do passado. As fotografias, no entanto, não são compreendidas pelo poeta itabirano apenas como *dor*, mas também como *doçura*, como lemos na crônica “Dia do ausente” (1983): “O ausente defronta-se com ausências, numa ausência maior. Entretanto, basta fechar os olhos — nem isso — basta pensar, olhar uma fotografia e tudo ressurgem com a doçura e a gravidade serena das coisas que eram antes, como ficaram sendo para sempre.”<sup>374</sup> Nesta crônica, diante de uma fotografia, os olhos não se abaixam, mas *fecham*. As fotografias evocam um fora de campo, um “campo cego”, nas palavras de Roland Barthes, em que algo da ordem do invisível, de quando se fecha os olhos e não se vê, convocando a imaginação para preencher suas lacunas da memória. O conselho de fechar os olhos já estava presente no poema “Mundo grande” (1940): “Fecha os olhos e esquece”.<sup>375</sup> Mais uma vez observamos que para Drummond não se pode *ver tudo*; a experiência com aquilo que não se vê (como na relação da memória com o esquecimento) é

<sup>372</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Documentário”, *Boitempo II (Menino antigo)* [1973]. 2015, p. 552.

<sup>373</sup> ANDRADE. “Documentário”, p. 114.

<sup>374</sup> ANDRADE *apud* WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*. 2018, p. 161. A crônica é a seguinte: “Dia do ausente”, Correio da Manhã, 13 de outubro de 1983.

<sup>375</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Mundo grande”, *Sentimento do mundo* [1940]. 2015, p. 81.

também constitutiva da relação com as imagens. Usando a expressão de Nuno Ramos, a escrita de Drummond cria “contorno e doçura” para as lembranças do passado.

O poeta esboça nesta crônica uma reflexão sobre a temporalidade da imagem: a fotografia nos mostra as coisas como eram antes (o “isso foi”, de Roland Barthes, que indica o passado, indica também o futuro: “isso será; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte”).<sup>376</sup> As fotografias nos mostram as coisas como foram, mas também como ficaram sendo para sempre (como “o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos”, como escreve Walter Benjamin).<sup>377</sup> A experiência da duração e a memória involuntária ressurgem quando se olha uma fotografia, ela “tem alguma coisa a ver com a ressurreição”.<sup>378</sup> Para José Miguel Wisnik, a lírica de Drummond é marcada pela duração e pela memória involuntária. Desde o primeiro livro modernista, de 1930, na seção “Lanterna mágica”, podemos observar como elementos do passado reverberam no tempo presente, como imagens projetadas na memória. A significação das cenas e a produção de sentidos sobre as imagens rememoradas se dá, no entanto, no tempo presente. A memória é um elemento constitutivo para a interpretação do presente. Há um trabalho de fabulação, de invenção e reconstrução da experiência vivida nesta poética da memória. Já na última fase memorialista, que se inicia com a série *Boitempo*, em 1968 (que Santiago chama de *proustiana*), na qual se insere a crônica “Dia ausente”, de 1983, a fotografia aparece como disparadora da memória involuntária, pois quando se olha ao acaso uma fotografia, tudo ressurgem com a doçura e a gravidade serena das coisas. Se de tudo fica um pouco, a fotografia é um resíduo da experiência, da qual ora resta dor, ora doçura.

### 2.1.3 Cinema

Se a visão é um elemento central da poesia drummondiana, temos que levar em consideração que a sensibilidade do poeta foi formada pelo cinema a partir dos anos 1920. A história do cinema e das novas técnicas de visibilidade e reprodução do movimento ao longo do século XX proporcionaram uma “pedagogia do olhar”, em que espectadores e cineastas aprendiam a ver e a compreender a realidade mediada pela câmera. Na biografia de Drummond, José Maria Cançado sustenta que a escrita do poeta “passou a ser um pouco mais possível por causa do cinema.

<sup>376</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara*. [1980] 2017, p. 104.

<sup>377</sup> BENJAMIN, Walter. “A pequena história da fotografia”. [1931] 1987, p. 94

<sup>378</sup> BARTHES, *A câmara clara*. [1980] 2017, p. 91.

E que um pouco do seu olhar, da sua imagem do humano, do seu sentimento do mundo, foi colhido na poeira luminosa da projeção de um certo tipo de cinema.”<sup>379</sup>

Nas reflexões que faz Jacques Rancière sobre a ficção moderna, no livro *O fio perdido*, o filósofo nos diz que esta nova narrativa (inaugurada por Flaubert no século XIX), destrói a hierarquia (social e também literária) que dividia a humanidade em seres ativos, de um lado, e seres passivos, de outro.<sup>380</sup> Rancière nos diz que a “ação” narrativa ou poética

é uma categoria organizadora de uma divisão hierárquica do sensível. Segundo essa divisão, há homens ativos, homens que vivem ao nível da totalidade porque são capazes de conceber grandes fins [...]. E há homens que simplesmente veem as coisas lhes acontecer, uma depois da outra, porque vivem na simples esfera da reprodução da vida cotidiana e porque suas atividades são, pura e simplesmente, meios para assegurar essa reprodução. Estes últimos são chamados de homens passivos, ou “mecânicos”.<sup>381</sup>

No poema “Itabira”, de Drummond, podemos observar a coexistência, em uma mesma cena, dos homens ativos (os ingleses que compram a mina), sujeitos que são agentes da história mundial, e do homem passivo, que observa a cena (Tuto Caramujo que cisma na derrota incomparável). Quando Drummond escreve sobre Chaplin, “o maquinista”, pensamos na cena do filme *Tempos modernos* (1936) em que o personagem Carlitos opera mecanicamente as engrenagens na fábrica, em uma cena em que o gesto se automatiza, ao ponto de ele perder o controle de suas ações, reproduzindo infinitamente um mesmo movimento. Nas palavras de Eduardo Jorge de Oliveira, Chaplin é um “operário esquizofrênico que desfaz o cenário à medida em que nele se encaixa”.<sup>382</sup>

Em outra cena na fábrica, Carlitos se encontra no meio das engrenagens, seu corpo passa por entre elas. O personagem é literalmente engolido pela maquinaria da fábrica. No poema “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, Drummond fala sobre o cineasta que transformou o homem comum e mecânico em homem ativo, sujeito de sua própria história, trazendo a vida do sujeito pobre para o centro do cinema comercial. Este personagem que, segundo Drummond, se confunde com a noite:

<sup>379</sup> CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu*. 1993, p. 89.

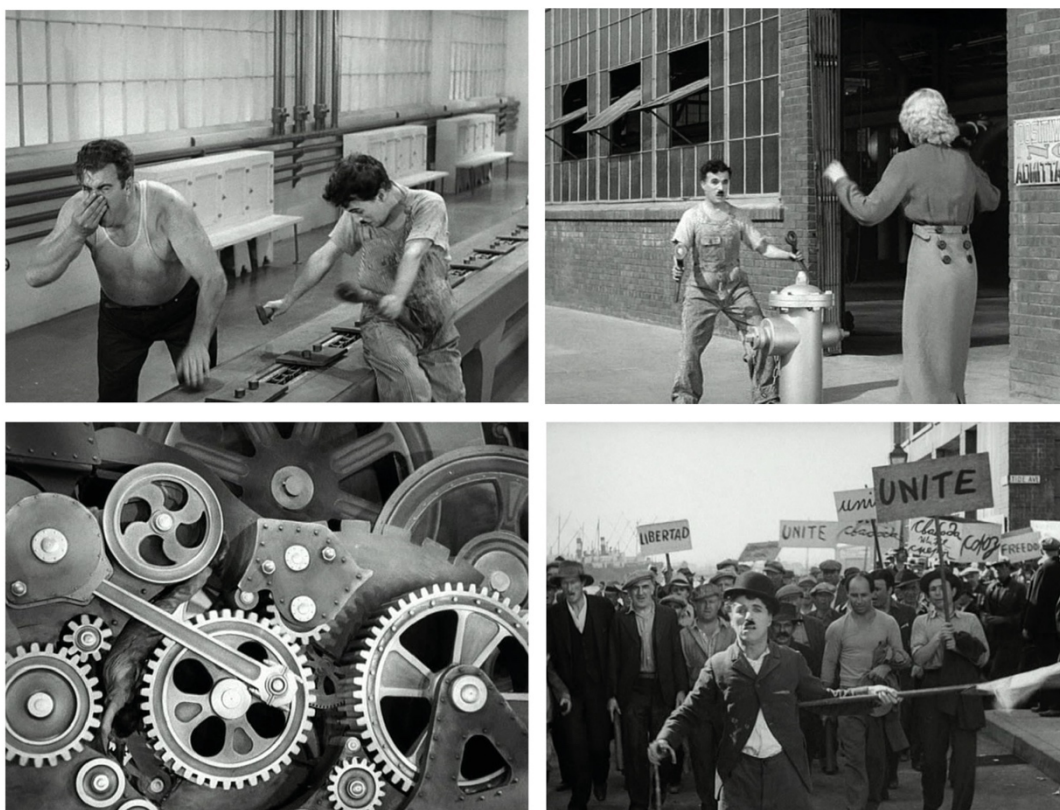
<sup>380</sup> Nos perguntamos se na sociedade brasileira, atravessada por violentos processos históricos de desigualdade e exclusão social, essas hierarquias sociais foram de fato assim destruídas com a “democracia moderna”.

<sup>381</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido*. [2013] 2017, p. 21.

<sup>382</sup> Eduardo Jorge de Oliveira (2019) escreveu o posfácio da edição brasileira do livro *As máquinas celibatárias* [1954], de Michel Carrouges, em que o ele comenta sobre as “máquinas celibatárias” da literatura (e das artes) traçando comparações entre as obras literárias e o conceito de “máquinas desejantes” de Deleuze & Guattari. Oliveira (2018) também escreveu um texto importante para a nossa pesquisa sobre a “máquina do mundo” de Drummond e outros escritores. Observamos como, nas discussões deste autor, a reflexão filosófica sobre as “máquinas”, se entrecruza com a questão das “máquinas” na literatura brasileira. “A máquina do mundo” [1949], de Drummond, é publicada cinco anos antes do livro de Carrouges [1954].

A noite banha tua roupa. [...]  
és condenado ao negro. Tuas calças  
confundem-se com a treva. Teus sapatos  
inchados, no escuro do beco,  
são cogumelos noturnos.<sup>383</sup>

Nestas imagens, observamos, no primeiro frame, o personagem apertando freneticamente as engrenagens na linha de montagem até atingir um colapso nervoso e sair pelas ruas apertando os botões da blusa de uma mulher que se assemelha a uma engrenagem (Carlitos começa a ver as pessoas como máquinas). Nesta sequência, nós o vemos dentro das engrenagens da fábrica, tendo seu corpo triturado. Carlitos puxa todas as alavancas, fazendo as máquinas pegarem fogo. Quando já está na rua, levanta uma bandeira e se vê junto à uma manifestação do povo conclamando por liberdade e união (fig. 44).



**Figura 44:** Chaplin: o maquinista, o homem do povo (I).  
**Fonte:** Frames do filme *Tempos modernos* (1936), de Charlie Chaplin.

<sup>383</sup> ANDRADE, Carlos Drummond. “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, *A rosa do povo*. [1945] 2015, p. 200

No final do poema dedicado a Chaplin, em um verso que se alonga, Drummond exclama: “ó Carlito, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode caminham numa estrada de pó e esperança”. Nesses trechos vemos como Drummond lê o cinema de Chaplin e encontra afinidades entre suas poéticas — a do cinema e a da literatura — ambas marcadas pela noite e pela caminhada, em seus cantos esperançosos contra o fascismo (apesar da escuridão da noite, eles continuam caminhando). O seguinte trecho de Jacques Rancière nos ajuda a pensar sobre o filme *Tempos modernos*, pois é um filme que testemunha

a revolução que surge quando uma vida, normalmente destinada a seguir o ritmo dos dias [...] reveste a temporalidade e a intensidade de uma cadeia de acontecimentos excepcionais. [...] O ser mais humilde, o mais ordinário, pode, a partir de então, alçar às grandes intensidades do mundo; ele tem a capacidade de transformar a rotina da existência quotidiana em um abismo da paixão.<sup>384</sup>

José Miguel Wisnik sustenta que Itabira, para Drummond, é o centro do mundo, pois é nesta cidade que a trama mundial da mineração tem seu ponto central, alimentando a indústria bélica mundial. Em Itabira, a história íntima e subjetiva do poeta (lugar da memória involuntária) se vê entranhada com a história mundial (a mineração, a Guerra). O que é *pequeno* (a vida menor) se entrelaça com aquilo que é grande (a maquinação mundial).

“No elevador penso na roça, na roça penso no elevador”:<sup>385</sup> na roça (Itabira), Drummond flagra a experiência moderna se desenrolando com a chegada dos ingleses que modernizariam a economia local; na metrópole (como vemos nos filmes *Metrópolis* e *O homem com a câmera*), lugar da onipresença dos meios técnicos (o “elevador”), o poeta observa a condição dos indivíduos misturados à massa, que são ao mesmo tempo ativos (com sua liberdade individual), mas também passivos (solitários em meio à multidão), como nos diz Wisnik:

A metrópole é a cidade-mundo moderno em que a dimensão da pessoa é ao mesmo tempo potencializada e ultrapassada pela onipresença dos dispositivos, dos meios técnicos e a mercantilização. A cidade que oferece ao indivíduo, em contraste com as limitações da vida besta da roça, o extraordinário campo de provas de sua liberação individual, ao mesmo tempo que nulifica sua expressão individual na escala de massa e na universalização das trocas.<sup>386</sup>

<sup>384</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido*. [2013] 2017, p. 25-26.

<sup>385</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Explicação”, *Alguma poesia*. [1930] 2015, p. 38.

<sup>386</sup> WISNIK, José Miguel. “A Rosa do Povo — Entre a grande máquina e a máquina do mundo”. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v2B93JVxrwU>. Acesso em: 24 de agosto de 2022.

José Miguel Wisnik<sup>387</sup> sustenta que o livro *A rosa do povo* (1945) se encontra no meio do caminho entre a “Grande Máquina” (*Sentimento do mundo*, 1940) e a “máquina do mundo” (*Claro enigma*, 1951). Wisnik não comenta, entretanto, que entre uma máquina e outra, no livro *A rosa do povo* (1945), aparece o poema sobre Chaplin, que Drummond nomeia como o “maquinista”, personagem que é também o “homem do povo”. No intervalo desta década (entre 1940 e 1951), sentidos diferentes da palavra *máquina* aparecem na poesia de Drummond. No primeiro momento, a imagem-conceitual da máquina está ligada à exploração capitalista que “se entranha nas dimensões objetivas e nas mais subjetivas do viver” — uma “Grande Máquina” que é, portanto, mundana. No segundo momento, a máquina significa o desejo de totalização da poesia, demanda já impossível no mundo moderno, pois a imagem se refere à tradição da poesia que deseja a contemplação total e cósmica do mundo — “máquina do mundo” que é poética, metafísica. Os dois sentidos da palavra “máquina” estão em tensão e em disputa nesta poesia. Já a palavra “mundo”, tão recorrente nesta vasta obra, significa tanto o desejo de totalidade quanto a cifra da ausência, uma palavra que designa a impossibilidade de abraçar o todo. Wisnik sustenta que no livro *A rosa do povo* “vem à tona três dimensões da vida coletiva, que parecem as mesmas mas não são, que são as de *multidão*, *massa* e *povo*”:

*Multidão* é a massa das diferenças à qual o indivíduo pertence sem se reduzir. Multidão é a dimensão da vida das metrópoles e o impacto da multidão é constitutivo da poesia moderna e vemos isso em tudo que Walter Benjamin disse da poesia de Baudelaire, como incidindo exatamente sobre este confronto. Mas *massa* é a multidão uniformizada: ou pelo consumo capitalista, por um lado, ou pela voz de comando autoritária, fascista ou comunista, na qual o indivíduo se inclui sem se pertencer. Enquanto *povo* seria a entidade utópica em que a multidão-massa atingiria um limiar de autoexpressão coletiva capaz não só do grito, mas de voz, a ele o indivíduo pertence e nele se inclui, fazendo parte e fazendo se representar. [...] A contradição da vida na metrópole, que está na base da poesia de Drummond desde o princípio, é que ela suscita ao mesmo tempo a multidão das diferenças e a massa de consumidores.<sup>388</sup>

Quando Drummond nos diz que Chaplin é o homem do povo pensamos no discurso final do filme *O grande ditador* (1940), em que o cineasta enuncia uma autoexpressão coletiva, de todo um povo, contra o nazifascismo. Wisnik compreende o conceito de *povo* em Drummond como uma entidade “que depende de construir-se, algo que está por vir, algo que tem que se fazer, ela não está dada, nem na multidão nem na massa”. O filme *Tempos modernos*, através dos recursos da linguagem do cinema, inventa um povo que não estava dado antes de sua figuração na imagem.

<sup>387</sup> Acompanho e reconstruo a seguir a argumentação de Wisnik na palestra citada na nota anterior.

<sup>388</sup> WISNIK, José Miguel. “A Rosa do Povo — Entre a grande máquina e a máquina do mundo”. 2015.



## 2.1.4 Artes visuais

*Nasce uma noite com sol.*

Ava Rocha

A *écfrase* é um dos principais conceitos que coloca a palavra em relação com a imagem (fig. 54). Como caracterizada pela poeta Marília Garcia, “trata-se de um texto que descreve uma imagem.”<sup>389</sup> A *écfrase* é uma representação verbal de uma representação visual. Um texto literário construído a partir de uma imagem, seja ela pictórica, fotográfica ou cinematográfica. No poema “A Goeldi”, presente no livro *A vida passada a limpo* (1959), Drummond compõe um poema, uma *écfrase*, a partir de um conjunto de imagens do artista plástico Oswaldo Goeldi (1895 — 1961):

És metade sombra ou todo sombra?  
 Tuas relações com a luz como se tecem?  
 Amarias talvez, preto no preto,  
 fixar um novo sol, noturno; e denuncias  
 as diferentes espécies de treva  
 em que os objetos se elaboram:  
 a treva do entardecer e a da manhã;  
 a erosão do tempo no silêncio;  
 a irrealidade do real.

Estás sempre inspecionando  
 as nuvens e a direção dos ciclones.  
 Céu nublado, chuva incessante, atmosfera de chumbo  
 são elementos de teu reino  
 onde a morte de guarda-chuva  
 comanda  
 poças de solidão, entre urubus.<sup>390</sup>

Drummond ressalta, na obra de Goeldi (realizada nos anos 1950, no mesmo período de *Claro enigma*), figuras e imagens que construiu na sua própria poesia, como a “trewa”, a “sombra”, o “entardecer”, a “atmosfera de chumbo”, a “solidão”, os “urubus”. Um poeta e um artista das *sombras*, com suas poéticas voltadas para os sujeitos solitários que caminham por cidades ao cair da noite, como no poema “A máquina do mundo”. Drummond e Goeldi — “pesquisadores da noite” — compartilham semelhanças estéticas, uma visão de mundo em comum, uma figuração análoga de cenas, um certo imaginário sombrio e noturno (fig. 45).

<sup>389</sup> GARCIA, Marília. “Fábrica de imagens”. 2021. Disponível em: <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Fabrica-de-imagens>. Acesso: 03 de janeiro de 2022.

<sup>390</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “A Goeldi”, *A vida passada a limpo*. [1959]. 2015, p. 302.



**Figura 45:** Certa penumbra.

**Fonte:** Gravura *Céu vermelho* (1950), de Oswaldo Goeldi; frame do filme *Sete anos em maio* (2019), de Affonso Uchôa.

**Nota:** Notamos uma semelhança na composição do quadro, na relação entre o sujeito e o ambiente da cidade moderna, entre a escuridão e a iluminação artificial.

Os dois artistas — o da palavra e o da gravura — inventam um modo de ver o mundo que observa os sujeitos que estão nas sombras e nas margens, fixando atentamente seus olhos no escuro de seu tempo. Drummond cria em poesia o que Goeldi cria em artes visuais? Ambos compartilham uma *ideia* em comum sobre a condição do sujeito moderno em um tempo sombrio, materializada em diferentes formas artísticas. Se a *écfrase* de Drummond realiza uma descrição atenta das obras de Goeldi, notamos que não se trata de um gesto mimético, em que o poeta reformularia em palavras o que vê nos quadros do artista. Trata-se de uma leitura ativa e criativa, pois Drummond escolhe quais aspectos comentar, seleciona os elementos que lhe interessam no poema, combina a seu modo as figuras de Goeldi.

No livro *Dois artistas das sombras: ensaios sobre El Greco & Oswaldo Goeldi* (2019), o crítico de arte Rodrigo Naves faz uma análise da obra de Goeldi observando o drama do sujeito moderno, assim como a mecanização dos gestos, a incomunicabilidade, a corrosão, o olhar das casas (temas recorrentes na poesia de Drummond):

A ausência de domínio sobre os próprios atos porém dá aos seres também um ar meio mecânico. E um universo insondável, regulado por leis impenetráveis, se vê tomado por um compasso anguloso e industrial. [...] Revelam antes uma corrosão a que ninguém escapa. [...] O drama do sujeito moderno — designação por demais solene para nomear os seres errantes de Goeldi — se revela em toda a sua extensão. O lugar por excelência do convívio humano — a cidade — mais oprime do que liberta. Homens e coisas trocam de lugar: as casas olham e têm vida, enquanto os indivíduos parecem dirigidos por uma força superior a eles. Isolamento, incomunicabilidade e ausência de sentido mostram-se por meio de formas graves e econômicas.<sup>391</sup>

Nuno Ramos situa Goeldi no contexto de uma “produção brasileira explicitamente pessimista”.<sup>392</sup> Em uma de suas obras que se utiliza da fotografia, Nuno Ramos sai pelas ruas de São Paulo com um livro de Goeldi nas mãos e procura registrar imagens da cidade que se assemelham às gravuras do artista. Ramos nos explica: “Durante alguns meses saí com uma câmera e um livro de Goeldi, procurando coincidências (fachadas, janelas, postes, uma chaminé, a torre de uma igreja)”. Com essas fotografias, sobrepostas e amalgamadas aos desenhos, Nuno Ramos buscar olhar para o mundo à maneira de Goeldi, procurando observar na realidade imagens que foram feitas 50 anos antes. Uma linhagem se estabelece, uma tradição estética, que reúne Drummond, Goeldi e Ramos, assim como uma continuidade entre os cenários desolados das cidades dos anos 1950 com os de São Paulo de 1996. Como se os fantasmas do mundo industrial do passado insistissem em permanecer no tempo presente, que é por sua vez marcado por um lento processo de desindustrialização. Se a poesia de Drummond nos fornece uma maneira de ver o mundo, em que a literatura nos ensina a olhar para um real sombrio e noturno, como nos quadros de Goeldi, Nuno Ramos parte de uma leitura da obra de Drummond como “força de fusão” para incorporar esse traço estético e ético em sua própria obra plástica. A literatura fornece ao artista um elemento ao mesmo tempo conceitual e formal para a construção de suas obras.

Nuno Ramos parece identificar esta “força de fusão” operando também na obra de Goeldi, pois, segundo ele, nessas gravuras, “tudo é meio assemelhado a tudo, bafejado pelo mesmo sopro de vida, as formas ecoando discretamente umas nas outras, como se ainda não tivessem formado de todo. Essa individuação incompleta faz grande parte da originalidade de Goeldi”.<sup>393</sup>

<sup>391</sup> NAVES, Rodrigo. *Dois artistas das sombras*. 2019, p. 165-167.

<sup>392</sup> RAMOS, Nuno. “Tarde – Oswaldo Goeldi”. 2019, p. 169.

<sup>393</sup> RAMOS, Nuno. *Ensaio geral*. 2007, p. 186.

Nesses quadros, os sujeitos estão amalgamados com a paisagem, com os animais e as coisas. A noite nessas obras cria o ambiente soturno que verte sobre os seres e as coisas o seu ar de indeterminação. Trata-se de uma dissolução das individualidades e de uma mistura das figuras entre si. É uma indistinção também entre a morte e a vida. Ramos fala que nessa poética vemos uma “desierarquização entre seres e coisas, homens e animais, natureza e social”.



**Figura 46:** Força de fusão: silêncio para Goeldi.

**Fonte:** Fotografia das obras de Nuno Ramos: *Silêncio (paraGoeldi 4)* (2008), e *Silêncio (paraGoeldi 3)* (2003).

E esta ruptura com as hierarquias, associada à arte moderna, também pode ser localizada na obra de Drummond, como vimos com Rancière e Merquior, ao dizerem que na literatura moderna tudo e todos se tornam matéria da arte. Estes pesquisadores da noite voltam suas obras para aqueles que estão nas sombras: “Trata-se da promessa de uma nova disposição após a

tempestade, onde as ratazanas tenham a mesma dignidade dos homens, os cestos de lixo se equiparem aos casacos de pele etc.”<sup>394</sup>

Na obra *Silêncio (para Goeldi 4)*, Nuno Ramos (fig. 46) crava uma gravura de Goeldi no chão de cimento da galeria, criando uma amálgama da obra com o espaço, fundindo e incrustando a imagem com o chão (do nosso tempo presente, ao nosso chão histórico). O olhar que o quadro nos devolve (olhar dos sujeitos e das casas) é de um ponto de vista inverso ao olhar de cima pra baixo, de sobrevoio da vigilância. É um olhar que vem do chão. Para ver a obra, os espectadores precisam abaixar os olhos, dirigi-los ao chão. Na série *Mocambos (para Goeldi 3)*, Ramos funde (fig. 46), sobrepõe, suas próprias imagens àquelas do artista carioca. Isso nos mostra que sua criação se constrói na *mistura* com os escritores e artistas que são suas referências. E este trabalho reflexivo se mostra nos mecanismos de leitura que o artista faz, insinuando sua própria criação estética, como em seus textos críticos sobre Goeldi: “Abandono e esquecimento formam o eixo do trabalho de Goeldi: latas derrubadas, cães vadios, móveis ao relento. No entanto, pelo fato mesmo de não serem lembradas, as coisas parecem aqui ainda preservadas da mesquinhez, cheias de mistério e de potência.”<sup>395</sup>



**Figura 47:** Força de fusão: Junco.

**Fonte:** Fotografias do livro *Junco* (2011), de Nuno Ramos.

Nota: Nas duas obras vemos a disposição que Nuno Ramos cria colocando duas imagens lado a lado, em um gesto de montagem.

<sup>394</sup> RAMOS, Nuno. *Ensaio geral*. 2007, p. 187.

<sup>395</sup> RAMOS. *Ensaio geral*, p.183-187.

Este trecho parece ser a descrição de suas imagens no livro *Junco*, em que vemos cães vadios mortos nas beiras das estradas, como restos esquecidos da sociedade (fig. 47): “Aquilo que foi deixado de lado está inteiro, pronto para ser acionado, e o vento que bafeja essas gravuras quer acordar os homens, bichos e lugares, chamando-os à vida”.<sup>396</sup> Esta passagem nos lembra *O anjo da história* de Walter Benjamin, que observa o amontoado de catástrofes causado pela modernidade, desejando acordar os mortos e juntar os fragmentos. Como se a obra de arte pudesse redimir do esquecimento total aqueles seres abandonados nas estradas das grandes cidades. Na capa do livro vemos também uma sobreposição, *força de fusão*, entre cães e troncos de árvores em praias. Esta força opera nessa poética misturando a literatura com as artes visuais, a palavra com a imagem, o mundo e a linguagem. O artista plástico apresenta metamorfoses no plano da materialidade concreta dos elementos que descreve em seus textos: “foz e química/ poça e lume/ pus e trigo”: cachorro e tronco. No último poema do livro, Nuno Ramos incorpora o discurso da “máquina do mundo” de Drummond, fazendo uma alteração no verso final, remontando a cena do caminhante solitário desta vez numa praia, a complementando com uma metáfora do futebol:

*olha  
repara  
ausculta*

*essa riqueza sobrando a toda pérola  
essa ciência sublime e formidável  
mas hermética*

*essa total explicação da vida  
— tudo se perdeu, bateu  
na trave.<sup>397</sup>*

Como na leitura da “máquina do mundo” feita por Viveiros de Castro e Wisnik, estamos diante de uma poética que lida com a perda, a catástrofe, a devastação. Esta poética, no entanto, transforma a destruição em força vital: “toda destruição é uma chance de reorganizar, de nascer de novo. Toda tragédia tem um pouco disso”, nos diz Nuno Ramos. As fotografias do livro não são ilustrações do texto, nem estão separadas dele. Na relação entre a palavra e a imagem, *um corpo entra no outro*, como nos diz o artista: “acho que tem um processo ali, um corpo entrando em outro. Uma coisa viva que morre e ao morrer se funde a outra matéria, um pouco assim como virar matéria, ir a outros estados da matéria, algo que eu acho que é o tema geral dos

<sup>396</sup> RAMOS, Nuno. *Ensaio geral*. 2007., p.183-187.

<sup>397</sup> RAMOS, Nuno. *Junco*. 2011, p. 110.

poemas.”<sup>398</sup> Natalia Brizuela comenta do seguinte modo a presença da fotografia na obra de Nuno Ramos: “Uma das operações básicas da obra de Nuno é a de pôr em contato coisas aparentemente dissímeis, fazê-las encontrar-se, conviver, e mutar a partir do encontro, ser, de algum modo análogas porque fazem parte de ‘um todo’.”<sup>399</sup>



**Figura 48:** Modernismo, pessimismo (I).

**Fonte:** Frames do filme *Arraial do Cabo* (1960), de Paulo César Saraceni, com gravuras de Oswaldo Goeldi na abertura do filme.

Oswaldo Goeldi é inserido por Denilson Lopes em uma linhagem de artistas por ele denominada de “outro Modernismo”, que seria uma tradição marcada “pela catástrofe ao invés da utopia; pela melancolia ao invés da alegria; pela sensação de fim do mundo ou de um mundo ao invés da inauguração de uma nova era; pela lentidão que advém depois do fim e de paisagens rurais devastadas, solitárias em detrimento da velocidade e da hipersensorialidade das grandes

<sup>398</sup> RAMOS, Nuno. Entrevista. 2015. Disponível em: <https://espantalhosdesamparados.wordpress.com/2015/11/01/foto-macula-memoria-entrevista-com-nuno-ramos/>

<sup>399</sup> BRIZUELA, Natália. *Depois da fotografia*. 2014, p. 198.

idades.”<sup>400</sup> Nos perguntamos se Drummond poderia ser inserido neste grupo, compartilhando essas características com esses artistas e escritores das *sombras*, como Cornélio Penna, Paulo César Saraceni e Lúcio Cardoso.

O filme *Arraial do cabo* (1959), de Saraceni, por exemplo, se inicia se inserindo nesta tradição crítica à modernização, abrindo o filme com gravuras de Oswaldo Goeldi. O narrador nos conta a história da industrialização da economia na região, em que as máquinas entram em conflito com o trabalho tradicional da pesca. Ele nos conta que os pescadores recusam esse “tempo novo, incapazes de aceitar o trabalho com as máquinas” (fig. 48).

Em um outro exemplo de visão de conjunto desta tradição, Gustavo Silveira Ribeiro, compara o poema “Os bens e o sangue”, de Drummond, com o livro *Crônica da casa assassinada* (também de 1959), de Lúcio Cardoso, e com as obras de Farnese de Andrade, pois são obras que guardam “mais de uma afinidade com o clima geral soturno, [...] as fantasmagorias e maldições da linhagem familiar, as imagens de dilapidação e decadência econômica que constituem, como se sabe, o dado mineiro de *Crônica da casa assassinada*.”<sup>401</sup> Em 1971, Saraceni adaptaria o livro de Lúcio Cardoso para o cinema.

No poema “Morte das casas de Ouro Preto” (1951), de Drummond, veremos que agora as casas são o sujeitos do olhar. A visão nesta poesia não é, como já dissemos antes, privilégio humano, mas também, neste caso, propriedade dos lugares, das paredes e das janelas. Silviano Santiago escreve que neste poema: “o olhar, além de ser um ponto de ver e uma maneira de ver, expressa finalmente a ‘condição de viver’”.<sup>402</sup>

Sobre o tempo, sobre a taipa,  
a chuva escorre. As paredes  
que viram morrer os homens,  
que viram fugir o ouro,  
que viram finar-se o reino,  
que viram, reviram, viram,  
já não veem. Também morrem.<sup>403</sup>

Na concretude da cena, a chuva, que tudo corrói, escorre sobre o tempo, escorre sobre as casas. As paredes que viram a violenta história do Brasil se desenrolar em Ouro Preto, as casas que “viram, reviram, viram,/ já não veem”. O poema atesta a morte daquilo que parecia eterno introduzindo assim uma cegueira, uma impossibilidade do ver. As casas, que viram o

<sup>400</sup> LOPES, Denilson. “O Modernismo de Mário Peixoto e a Genealogia da decadência”. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hb7oPdt79U>. Acesso em: 04 de janeiro de 2022.

<sup>401</sup> RIBEIRO, Gustavo Silveira. “Crônica da casa assassinada: sentidos do trágico.” 2020, p. 112.

<sup>402</sup> SANTIAGO, Silviano. “Convite à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade”. 2002, p. 37.

<sup>403</sup> ANDRADE, Carlos Drummond. “Morte das casas de Ouro Preto”, Claro enigma. [1951]. 2015, p. 246.



horror excessivo da escravidão, também morrem. A história e a modernidade irrompem como princípio de corrosão, princípio que tudo destrói, deixando para trás ruína sob ruína. Se a história opera na obra de Drummond como força de destruição, a poesia resiste, paradoxalmente, como potência de criação. Nos poemas, apesar da catástrofe, um princípio de vida e de criação resiste à morte e à corrosão. As casas de Ouro Preto que morrem metaforicamente no poema, sobrevivem na memória lírica. Gustavo Silveira Ribeiro propõe que, em *Claro enigma*, se apresenta um processo de visibilidade da dissolução:

trata-se aqui de dar visibilidade, pela lírica, ao colapso da tradição, dos fundamentos e mitos que sustentam o edifício (ficcional) em que habitamos: o eu, a linguagem, a família, a comunidade, a pátria. Tudo o que se desintegra (o próprio corpo, a razão, a vontade-de-saber, a paixão, o clã patriarcal) pode ser lido como parte desse esforço de dar expressão (verdadeiramente dramática) à destruição, fazendo dela matéria e princípio criativo.<sup>404</sup>

A modernização destrói o conservadorismo da tradição — em nome do progresso, da aceleração, do desenvolvimento e da técnica — mas acaba devastando todo o resto. O poema “Morte das casas de Ouro Preto” serve de inspiração a duas obras do artista plástico Nuno Ramos: *Morte das casas* (2004), em que uma chuva despencava no interior do CCBB enquanto caixas de som recitavam o poema homônimo de Drummond, e *Ai, pareciam eternas! (3 lamas)* (2012), instalação em que três casas estavam submersas no chão da galeria (o que nos faz pensar, nos dias de hoje, na tragédia do rompimento das barragens de Mariana e Brumadinho) [fig. 49].

O signo da *morte* — como destruição e catástrofe — reaparece na obra *O globo da morte de tudo* (2012, feito em parceria com Eduardo Climachauska), associada ao signo do *globo* — que indica a totalidade do mundo. Duas motocicletas, com seus motores barulhentos, percorrem o interior do globo em seus insistentes ciclos atrás de si mesmas. Neste gesto caótico, os objetos ordinários, divididos em quatro categorias, caem e se estilhaçam no contato com o chão. Trata-se de um gesto maníaco, que chama a atenção para a inevitável, mas também planejada e calculada (pelo gesto dos artistas), morte de tudo do mundo. A máquina (os motores das motos) se associa nesta obra com a morte e com a visão de uma totalidade das coisas reunidas em um conjunto de quatro prateleiras que formam um ciclo fechado em si mesmo.

<sup>404</sup> RIBEIRO, Gustavo Silveira. “Breves notas sobre *Claro enigma* e *Monodrama*.” 2014. Disponível em.: <https://espantalhosdesamparados.wordpress.com/2014/09/25/breves-notas-sobre-claro-enigma-e-monodrama/>. Acesso em: 17 de junho de 2022.



**Figura 49:** Morte das casas.

**Fonte:** Fotografia das obras *Morte das casas* (2004) e *3 lamas (ai, pareciam eternas!)* (2012), de Nuno Ramos.

Em seu livro *Junco* (2011) — “a máquina do mundo cão”, como o chama Flora Süssekind—,<sup>405</sup> Nuno Ramos, como vimos, inclui versos do poema “A máquina do mundo”, de Drummond, demonstrando sua insistência em atualizar no nosso tempo os versos do escritor itabirano. Nuno Ramos demonstra a capacidade da poesia de Drummond em despertar uma imaginação que rompe as fronteiras artísticas e se transfigura em instalações e obras de artes visuais. Os poemas são transcritos e interpelam nosso presente. Como Gustavo Silveira Ribeiro escreve:

curioso notar como um dos mais atentos leitores contemporâneos de Drummond, o artista plástico (e também escritor) Nuno Ramos — cuja obra está tão profundamente marcada pela dualidade existente entre a forma e o disforme, entre criação e destruição — localizou na obra do poeta mineiro, precisamente em *Claro enigma*, a questão central da catástrofe, transformando-a em motivo recorrente de alguns de seus mais importantes trabalhos, relativos todos à onipresença da morte e à resistência da memória.<sup>406</sup>

Como discutimos anteriormente, a poesia de pensamento de Drummond se movimenta entre os paradoxos e contradições da realidade brasileira. Sua modernidade — seu desejo de compreender e transformar poeticamente o mundo em sua volta — se desenvolve através justamente da crítica e do embate com o mundo moderno. Na leitura de José Miguel Wisnik, a visão total da “máquina do mundo” estaria relacionada com “virtualidade técnica” do pós-

<sup>405</sup> SÜSSEKIND, Flora. “Junco”. 2011. Disponível em: [https://www.iluminuras.com.br/index.php?route=product/product&product\\_id=341&search=sermões](https://www.iluminuras.com.br/index.php?route=product/product&product_id=341&search=sermões). Acesso em: 12 de jan. 2022.

<sup>406</sup> RIBEIRO, Gustavo Silveira. “O chamado do chão: Nuno Ramos leitor de Drummond”. 2015. Disponível em: <https://espantalhosdesamparados.wordpress.com/2015/04/17/o-chamado-do-chao-nuno-ramos-leitor-de-drummond/>. Acesso em: 1º de dezembro de 2021.

Guerra, com seus sistemas de hipervisibilidade, com os sistemas de satélites. Com sua “*máquina de produzir anti-história*”, Drummond vislumbrava o mundo do segundo pós-guerra, momento de manifestação de uma virtualidade técnica que se atualizará posteriormente nos sistemas de satélites, no GPS e no Google Earth.”<sup>407</sup>



**Figura 50:** Imagem de satélite.

**Fonte:** Fotografia da instalação *III* (1992), de Nuno Ramos.

As fotografias presentes na instalação *III*, de Nuno Ramos (fig. 50), em uma exposição dedicada à memória das vidas das pessoas assassinadas no massacre do Carandiru, são fotografias de satélites, feitas do espaço, fotografias que mostram as nuvens e a terra. Em um gesto paradoxal, se utilizando de uma imagem “total”, uma fotografia de grande escala vista do céu, Nuno Ramos decide não reduplicar a exposição dos corpos mortos que foram exibidos obscenamente nos jornais, com sua violenta hipervisibilidade. Ramos decide mostrar *mais*, aumentar o campo de visão, para que vejamos, contraditoriamente, *menos*, criando um espaço de luto por aquelas vidas. Natalia Brizuela escreve que

<sup>407</sup> WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*. 2018, p. 219-221.

Esse réquiem pelos 111 presos mortos no massacre [...] surgiu, segundo o próprio artista, como resposta ao excesso de imagens fotográficas dos mortos que infestaram os meios de comunicação de massa nos dias imediatamente posteriores à tragédia: ‘Foram as fotos dos mortos expostas assim tranquilamente em qualquer banca de jornal, em plena luz do dia, que de fato me impressionaram. Havia uma espécie de mal naquelas imagens, anônimas, algo coletivas’. Ao literal daquelas imagens do horror, ao desenfreado midiático por mostrar tudo, ao apetite cidadão (cultivado e elaborado, claro está, pelas estruturas do poder) por consumir o impensável, ao mal que jazia ali completamente visível, jogando com uma transparência, Nuno respondeu com uma encenação que não mostrava, em aparência, nada reconhecível, e que antes nublava precisamente a visibilidade extrema e realista, quase pornográfica, que tivera a catástrofe.<sup>408</sup>

As imagens sugerem que diante desse quadro enorme, dessa grande fotografia, em algum lugar do mundo, uma catástrofe enorme acontecia. A escala da imagem aumenta para dar visibilidade, na própria invisibilidade da cena, ao extermínio da população negra. O gesto difere das imagens de violência reproduzida por Rosângela Rennó na instalação *Atentado ao poder* (1992), em que a artista se apropria dos arquivos do mal da polícia que registram os corpos desfigurados pela violência estatal, exibindo-os novamente (para lembrar, é certo, a violência sofrida por aqueles corpos, que são, apesar de tudo, sujeitos). O gesto crítico de Nuno Ramos parece escapar da *reduplicação* da cena de violência, pois a sua imagem nos mostra que o crime referido não se dissocia de um mecanismo de dominação da “máquina do mundo”. Nuno Ramos fez também uma performance em que os nomes dos 111 sujeitos que foram assassinados eram lidos, para que não fossem esquecidos.

<sup>408</sup> BRIZUELA, Natália. *Depois da fotografia*. 2014, p. 205-206.



**Figura 51:** Olha, repara, ausculta.

**Fonte:** Montagem-costura de Pedro Rena a partir das associações entre as obras de Drummond, Nuno Ramos e Oswald Goeldi.

### 3. MÁQUINAS DO BRASIL

Em 1924, a “caravana modernista”, composta por, entre outros, Oswald e Mário de Andrade, realizava uma viagem pelo interior de Minas Gerais com o intuito de “redescobrir” o barroco brasileiro, principalmente na figura de Aleijadinho, buscando em sua obra traços marcadamente nacionais. O modernismo, que em 1922 estava preocupado com a invenção vanguardista da linguagem, começa a se interessar pela descoberta de uma nacionalidade brasileira. Quando chegam a Belo Horizonte, em 1924, Mário de Andrade conhece o jovem Carlos Drummond, com quem manteria uma longa correspondência epistolar até 1945, ano da morte do autor paulista.

Respondendo a primeira carta de Drummond, Mário, com seu profundo vitalismo, escreve que “tudo está em gostar da vida e saber vivê-la”.<sup>409</sup> Uma das primeiras lições do “mestre” estava em nutrir um profundo gosto pela vida e não só pelos livros, um gosto pela vida nas ruas, um amor pelas longas caminhadas, momentos em que poeta-intelectual se encontrava com o povo brasileiro. Não por acaso, a poesia de Drummond se transformaria numa obra profundamente conectada à rua e às longas caminhadas: uma poesia vinculada à experiência do homem e da mulher comuns. Nesta virada estética, as inovações modernistas incorporavam à criação poética a fala coloquial, rompendo com o “beletrismo” da poesia “passadista”. A poesia modernista ia ao encontro da experiência popular e cidadina, em direção à vida das pessoas ordinárias nas grandes e pequenas cidades do Brasil. Essa inflexão estética era acompanhada por uma guinada política, pois a literatura se engajava em um compromisso ético com a construção da cultura popular de um país.

Em uma das cartas, Drummond escrevia que o Brasil dos anos 1920 era um “país infecto” e “inculto”, um “monstro mole e indeciso”, ao que Mário respondia, com convicção e discordância: “precisamos dar uma alma ao Brasil”, os artistas precisam se “sacrificar pelo país”. O projeto estético e político de Mário se guiava pela necessidade de construir uma nacionalidade brasileira, ligada à cultura oral e popular. Observamos em suas lições (e ações) o engajamento, a “missão” do poeta em inventar um país, na periferia do capitalismo, que fosse independente e autônomo, política e culturalmente. Se Mário defendia a invenção de uma “alma

<sup>409</sup> Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de. *Carlos e Mário: Correspondência*. 2002.

brasileira”, Drummond, em sua atitude cética e cosmopolita, próxima a um “outro modernismo”, *antimoderno*, escreveria que “nenhum Brasil existe”:

Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!  
Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado,  
ele quer repousar de nossos terríveis carinhos.  
O Brasil não nos quer! Está farto de nós!  
Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.  
Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?<sup>410</sup>

No cinema contemporâneo, *Brasil S/A* (2014) é um filme que toma o país como uma grande empresa, como uma grande máquina. Há nesta obra um desejo totalizador, que se propõe a figurar alegoricamente toda a história do Brasil através da criação de emblemas. A bandeira do Brasil aparece sem o centro, com um vazio constitutivo, alçada em cima de um prédio em construção (fig. 52). O Brasil é um signo vazio. O Brasil não existe. O Brasil é um país ainda em construção.



**Figura 52:** As novas bandeiras do Brasil.

**Fonte:** Frames dos filmes *Brasil S/A* (2014), de Marcelo Pedroso, e *Curupira e a máquina do destino* (2021), de Janaina Wagner (filme que faz referência a *Iracema* [1974], de Jorge Bodanzky e Orlando Senna).

<sup>410</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Hino nacional”, *Brejo das almas*. [1934] 2015, p. 49.

A história econômica aparece representada pela chegada das máquinas nas plantações de cana-de-açúcar.<sup>411</sup> O cineasta retoma, assim, as miradas totalizantes do Cinema Novo. Indagamos se o filme seria uma “alegoria do neodesenvolvimentismo”? A relação dos operários com as máquinas no filme *Brasil S/A* é marcada por um automatismo e por um silêncio em que os personagens repetem os gestos mecânicos das escavadeiras (fig. 53). Ao contrário de *Arábia*, esses trabalhadores não têm acesso à palavra e à tomada de consciência que interrompe o trabalho na máquina.



**Figura 53:** Os corpos e as escavadeiras.

**Fonte:** Frame do filme *Brasil S/A* (2014), de Marcelo Pedroso e fotografia da performance *Tierra* (2013), de Regina José Galindo.

**Nota:** Notamos a escala diminuta do corpo humano diante das escavadeiras. No plano de Pedroso quase não conseguimos ver o corpo humano. Na performance de Galindo, o corpo é o que resiste à escavação.

<sup>411</sup> Fazemos referência aqui ao debate sobre o filme entre Raul Arthuso e Luiz Carlos Oliveira Jr. (2015). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5VkgooTpAmk>. Acesso em: 06 de setembro de 2022.



A própria *mise-en-scène* dos filmes de Pedroso é mecanizada: os gestos humanos imitam e duplicam os movimentos das máquinas. Os sujeitos são inteiramente submetidos ao funcionamento da máquina. Neste desejo de gigantismo, o filme parece se interessar mais pelo balé das máquinas do que pela subjetividade e pelos pensamentos dos personagens. O filme emula uma linguagem publicitária mas não consegue sair dela, ficando preso em sua própria ironia. Esse ponto de vista totalizante, que acaba por silenciar as individualidades, contrasta com a abordagem da singularidade dos sujeitos em *Arábia* (2017).

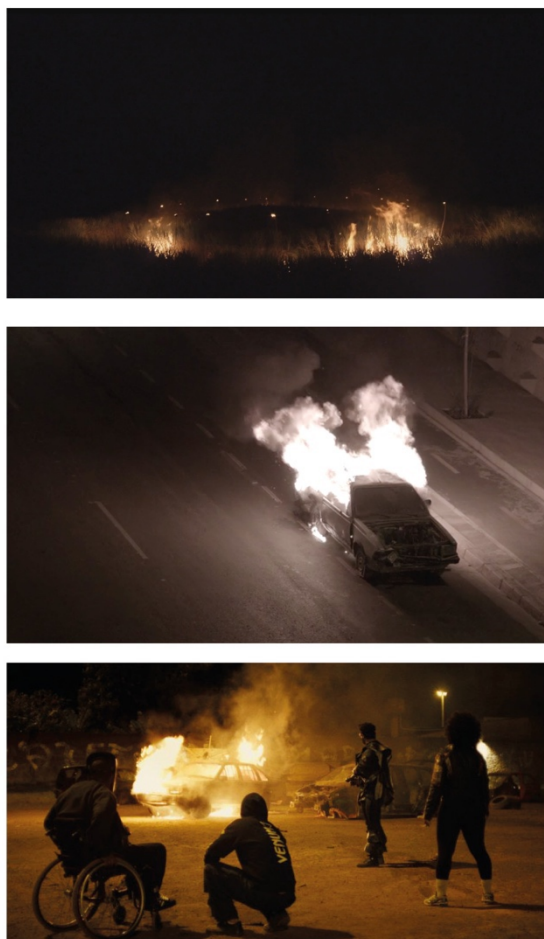


**Figura 54:** O carro como cápsula da sociedade.

**Fonte:** Frame do filme *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans, e *Brasil S/A* (2014), de Marcelo Pedroso.

Em um debate sobre o filme *Brasil S/A* (2014), de Marcelo Pedroso, Luiz Carlos Oliveira Jr. e Raul Arthuso sustentam que o carro, no Brasil, se tornou a unidade de base da sociedade brasileira; o automóvel como uma “cápsula”, uma bolha, uma célula. É no carro que vemos a primeira aparição de Cristiano em *Arábia* (fig. 54). No filme de Pedroso, uma das personagens entra com seu carro em uma cegonha, através de um aplicativo, em que ela é levada

automaticamente, sem precisar dirigir, como se as máquinas funcionassem sem que ela precisasse operá-las, estando, no entanto, dentro da individualidade do seu carro. Nos filmes noturnos de Adirley Queirós e Tiago Mata Machado, no entanto, os carros aparecem em chamas, a máquina que possibilita o movimento e o deslocamento se incendia (fig. 55).



**Figura 55:** A bandeira e os carros em chamas.

**Fonte:** Frame dos filmes *Brasil S/A* (2014), de Marcelo Pedroso, *Os sonâmbulos* (2018), de Tiago Mata Machado, e *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós.

*Brasil S/A* (2014) começa com os navios chineses chegando no Brasil, trazendo as escavadeiras de última tecnologia, que foram feitas com o minério de ferro extraído do Brasil e exportado para a China. A matéria-prima agora retorna como produto industrializado. Enquanto o filme *Erosões* (2012), de Oswaldo Teixeira, nos mostra a extração e o transporte do minério, *Navios de terra* (2017), de Simone Cortezão, nos mostra a exportação da matéria-prima para a

China, inserindo a matéria local no ciclo da economia mundial (fig. 56). Os dois filmes nos mostram o fora de campo da fábrica siderúrgica que vemos em *Arábia* (2017).



**Figura 56:** Navios do extrativismo.

**Fonte:** Frame dos filmes *Navios de Terra* (2017), de Simone Cortezão, e *Brasil S/A* (2014), de Marcelo Pedroso.

Neste capítulo, partindo do pressuposto de que “nenhum Brasil existe”, nos deteremos em três filmes que apreendem a vida menor e os “mínimos gestos” relacionados às máquinas no nosso país: *Erosões* e a máquina mineradora; *Arábia* e a máquina siderúrgica; *Nunca é noite no mapa* (2016) e a máquina de hipervisibilidade. Convocaremos outros filmes para a comparação com essas obras às quais dedicaremos uma análise mais detalhada, observando como a “maquinação do mundo” se relaciona em seus procedimentos com as vidas mínimas. E acaso existem brasileiros nestes filmes?

### 3.1 Mínimos gestos

As pesquisas recentes de José Miguel Wisnik, publicadas em *Maquinação do mundo* (2018), mas que já se apresentavam no debate público desde pelo menos 2015, em minicursos conduzidos no Instituto Moreira Salles, organizaram e sistematizaram a relação da obra de Carlos Drummond de Andrade com a mineração, lançando uma nova chave de interpretação da poética drummondiana, relacionando-a com a geografia de Minas Gerais. Esta pesquisa demonstra como a obra do poeta itabirano (seja em poemas ou em crônicas), ao longo dos seus 57 anos de produção (de 1930 a 1987), denunciou o tempo todo a devastação que a instalação da mineração poderia causar (como causou de fato) no Brasil.

O livro de Wisnik repercutiu na produção cinematográfica do Brasil no presente. O cineasta João Dumans, por exemplo, usou o livro como referência para as pesquisas de seu filme sobre a mineração, que ainda não foi lançado. Outras obras como *O maior trem do mundo* (2019), de Júlia Pontes, e *Lavra* (2021), de Lucas Bambozzi (fig. 57), fazem referência a poemas e debates presentes no livro *Maquinação do mundo* (2018). A hecatombe mineradora de Mariana e Brumadinho, assim como a releitura da obra de Drummond feita por Wisnik, como também por Fernando Viotti, nos mostram a atualidade desta poesia e de sua potência crítica diante da modernização no Brasil, marcada por um gesto de “anti-história” em que o poeta enfrentava a empreitada mineradora, mostrando como, já nas primeiras instalações de mineração no Brasil, em 1910, Tutu Caramujo cismava com uma “derrota incomparável”.

O filme *O maior trem do mundo* (2019), por exemplo, faz referência em seu título ao poema de Drummond de mesmo nome publicado no jornal em 1984. Há neste verso uma referência ao gigantismo da máquina que transporta o minério, que seria a maior do mundo. Nas imagens, vemos um trilho em que o trem parte do fora de campo se aproximando da câmera, enquanto duas mulheres conversam em *off*. A duração de seis minutos do filme é o tempo com que o trem-monstro atravessa o quadro levando a nossa terra, transportando “a coisa mínima do mundo”. As cartelas no final do filme situam economicamente a escala gigante da mineração naquele lugar: “242 vagões. Aproximadamente 19.000 toneladas de minério de ferro.” Nenhuma dessas obras citadas são adaptações de poemas de Drummond. A nossa hipótese é que estas obras dialogam com a “poética do olhar” de Drummond, marcada por suas entrevisões da paisagem devastada e da presença de um olhar subjetivo diante das máquinas do mundo. São obras que se sustentam entre a visão da máquina do mundo (em sua figuração atual) e sua negação, a visibilidade e a invisibilidade. Lançamos a essas imagens as seguintes indagações:

como os sujeitos aparecem nestas obras diante do gigantismo das máquinas e da devastação? Como as obras dão a ver o que antes era invisível? Quais são as possibilidades de resistência política e subjetiva que as imagens nos propõem?



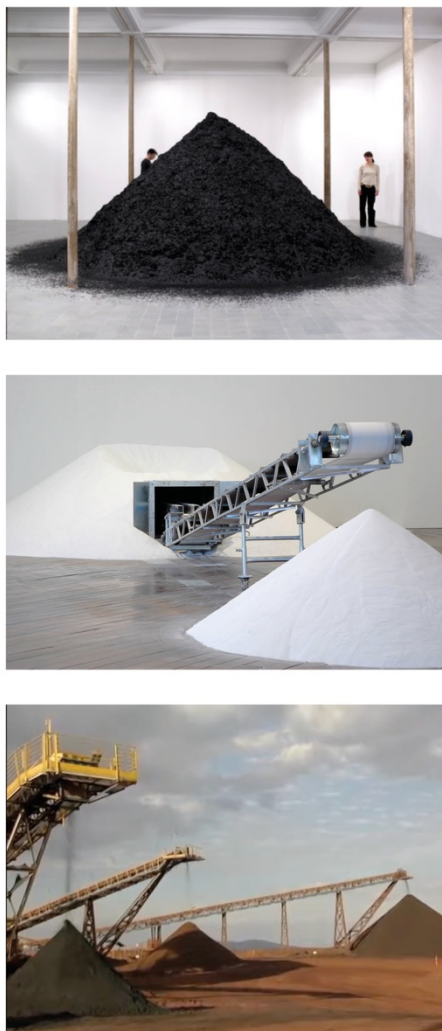
**Figura 57:** Trem-monstro.

**Fonte:** Frame dos filmes *Terras remotas* (2019), de Simone Cortezão, *O maior trem do mundo* (2019), de Júlia Pontés, e *Lavra* (2021), de Lucas Bambozzi.

### 3.1.1 Comunhão

O livro *Maquinação do mundo* de Wisnik (2018) é dedicado a Laura Vinci, artista que em 2004 realizou uma instalação chamada “Máquina do mundo” (fig. 58). Nela, uma esteira de mineração transportava, na galeria de arte, o “mísero pó” de mármore entre uma montanha e outra. A

instalação é como uma escultura pulverizada, uma obra que se dissolveu, em que seus “minimíssimos grãos”<sup>412</sup> são constantemente deslocados de um ponto a outro do espaço.



**Figura 58:** Minimíssimos grãos.

**Fonte:** Fotografia da instalação *Sans Titre (Le Terril)*, 2008, de Stéphane Thidet (presente na exposição *Traverser la nuit*); fotografia da instalação *Máquina do mundo* (2004), de Laura Vinci; e frame do filme *Erosões* (2012), de Oswaldo Teixeira.

<sup>412</sup> Esta expressão é de Caetano Veloso, na música “Anjos tronchos” (2021).

Vinci já associava na época a “máquina do mundo” de Drummond aos dispositivos da mineração em Minas Gerais, justamente no museu Inhotim, instalado ao lado das barragens de mineração em Brumadinho. A descrição da obra no site da artista nos diz o seguinte:

A transferência da matéria pó é feita horizontalmente e através da máquina, um novo componente que peguei emprestado do poema a “Máquina do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade: “no sono rancoroso dos minérios, / dá volta ao mundo e torna a se engolfar, / na estranha ordem geométrica de tudo”. A minha máquina transporta quase que unitariamente cada grão de mármore, num silêncio de minério, como se carregasse para lá e para cá, em pó, a história da escultura. Todo aquele mármore talvez guarde, na sua pilha, possíveis esculturas eternas. E talvez comente, grão por grão, a nossa precária transitoriedade.<sup>413</sup>

Em uma conversa recente com o artista Eduardo Hargreaves, dialogando com suas obras, que tratam da mineração e se associam à obra de Drummond, no Festival Artes Vertentes de Tiradentes, Wisnik discute o modo como a mineração se tramou de um modo invisível e silencioso no Brasil:

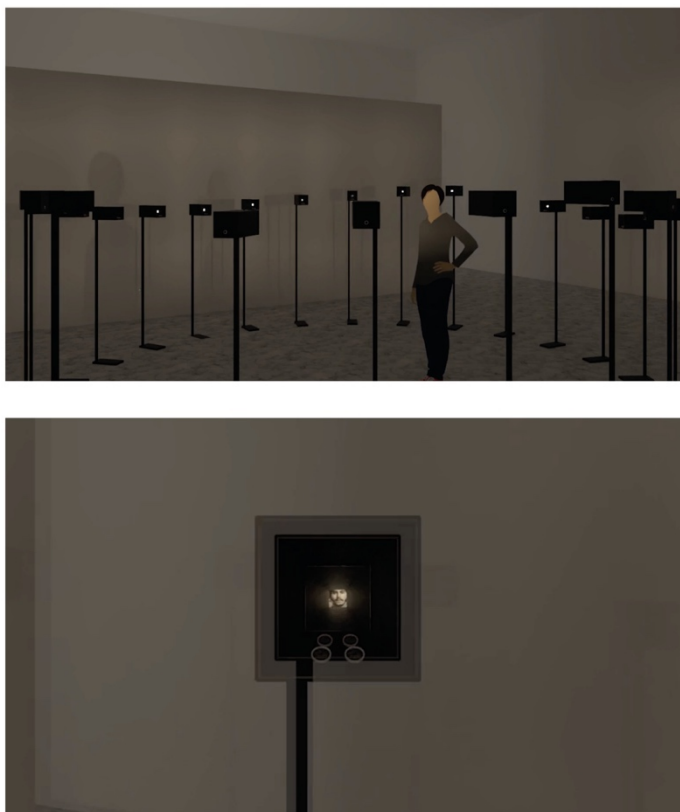
tem um silenciamento de tudo isso, é impressionante como a mineração se implanta e silencia, promove o esquecimento, promove o apagamento, então tudo isso é uma coisa que ficou invisível para o Brasil durante todo esse tempo e é nos últimos anos que isso veio à tona, se escancarou, aquilo que estava contido, represado, derramou-se, a nossos olhos, a nossas retinas fáticas.<sup>414</sup>

Diante desse silenciamento histórico, desse apagamento da memória, voltamo-nos para os gestos políticos e críticos dos poetas, pesquisadores, artistas e cineastas que dão visibilidade ao tamanho da catástrofe mineradora no país. Em cada obra, no entanto, há uma modulação específica no modo com que esses artistas formulam sua crítica, através das estratégias da escrita e da arte. A obra *Comunhão* (2016 — 2020), de Eduardo Hargreaves e Victor Audi, que pertence à série chamada “Do trauma da visão: máquinas de esperar” (fig. 59), recorre a um poema de Drummond para nomear a obra e para buscar ali um pensamento sobre a imagem e a sua negação. Trata-se de uma obra em que o espectador se posiciona no meio de um círculo composto por vinte quatro caixas metálicas posicionadas em diferentes alturas. Cada caixa possui um retrato e uma retroiluminação, que convida a visão ao olhar, mas quando nos aproximamos dela, um sensor percebe nosso movimento e a luz se apaga, recusando a visão. É uma

<sup>413</sup> VINCI, Laura. *Máquina do mundo*. 2004. Disponível em: <https://www.lauravinci.com.br/2006brmqquina-do-mundo>. Acesso em: 03 de agosto de 2022.

<sup>414</sup> WISNIK, José Miguel. “Entreviver e entremorrer em ruínas de um mundo tão vasto”. 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/festivalartesvertentes/videos/378591366744378/>. Acesso em: 03 de agosto de 2022.

instalação que trabalha com a visão e sua negação, a imagem e sua recusa, a memória e sua ausência, a vida e a morte.



**Figura 59:** Comunhão.

**Fonte:** Visualização digital da obra *Comunhão* (2016-2020), de Eduardo Hargreaves e Victor Audi.

A “comunhão” entre os homens e as mulheres, tema político e social da poesia de Drummond, reaparece neste poema e na obra como comunhão dos vivos com os mortos. Os artistas buscam no poema de Drummond justamente essa tensão entre o *ver* e o *não ver* para construir seu conceito e sua visualidade:

Todos os meus mortos estavam de pé, em círculo  
eu no centro.

Nenhum tinha rosto. Eram reconhecíveis  
pela expressão corporal e pelo que diziam  
no silêncio de suas roupas além da moda  
e de tecidos; roupas não anunciadas  
nem vendidas.



Nenhum tinha rosto. O que diziam  
 escusava resposta,  
 ficava, parado, suspenso no salão, objeto  
 denso, tranquilo.

Notei um lugar vazio na roda.  
 Lentamente fui ocupá-lo.  
 Surgiram todos os rostos, iluminados.

Na apresentação da obra lemos que “quando o retrato desaparece dentro da máquina, finalmente temos desaparecidos ambos, fotografia e pessoa — uma negação tanto da imagem quanto do indivíduo —, abrindo, assim, a possibilidade de que qualquer retrato receba esta mesma potência de afirmação e negação.” Trata-se de uma obra que se relaciona com um luto pessoal do artista, e que se torna coletivo, ao indicar que tantas pessoas em nosso país desapareceram (da ditadura ao rompimento das barragens), e também permanecem no anonimato. Hargreaves e Audi escrevem:

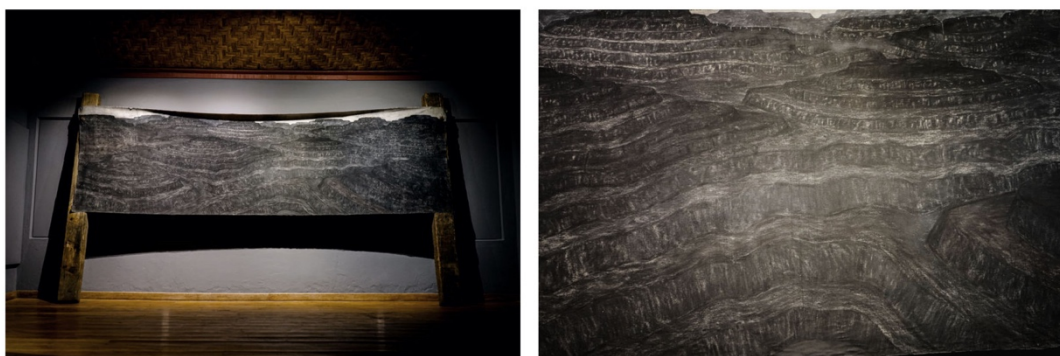
Pode-se pensar nas imagens de pessoas desaparecidas que circulam nos murais de ônibus ou nas fotografias em notas de falecimentos de jornais, onde seus retratos passam a servir como a face pública de sujeitos que até então estavam apagados, em anonimato. A pessoa desapareceu, enquanto sua imagem se torna pública — um retrato casual que recebe uma segunda carga inesperada de significado.<sup>415</sup>

A obra se dá a ver no limiar de suspensão entre um rosto que aparece em um momento e desaparece logo no seguinte. O título *Comunhão*, apropriado do poema de Drummond, se associa aos signos do “trauma da visão” e da “máquina de esperar”. Diante da mineração, essa relação também se faz presente: entre a tragédia traumática que se esconde e as máquinas de visão dos artistas e poetas que a dão visibilidade. Wisnik argumenta no debate que Hargreaves, em suas obras, encontra na poesia de Drummond “imagens recorrentes”, da paisagem danificada, e que o artista encontra na poesia alguma coisa que o inquieta.

Em outra série, chamada *Dormentes* (2018-2021) Hargreaves trabalha com um desenho em grande escala onde vemos apenas o vazio na paisagem deixado pela extração do minério (fig. 60), trazendo para dentro do espaço da arte algo da “dimensão” do tamanho da devastação. A montanha reaparece no espaço da galeria em sua opacidade, em uma escuridão na qual é difícil discernir o contorno entre um relevo e outro. A imagem, nesta obra e no poema de Drummond, aparece em sua dimensão fantasmática e onírica, pois ela se dá a ver como presença ausente. Como uma lembrança enlutada de um parente que lampeja em um sonho, para logo depois desaparecer novamente. Ou como a “visão alucinada” do pico do Cauê que se torna ruína

<sup>415</sup> O projeto da obra, que ainda não foi montada, pode ser visto e lido neste link: <https://vimeo.com/436989007>. Acesso em: 03 de agosto de 2022.

na paisagem, mas se faz presente na lembrança e na lírica. A descrição dos mortos em uma roda do poema “Comunhão” se assemelha à descrição dos personagens na fotografia do poema “Retrato de família”. São textos que lidam com uma *imagem-fantasma*: “Eis uma definição possível da imagem-fantasma: uma imagem que retorna, que insiste em permanecer, mas que desaparece toda vez que alguém tenta se aproximar dela.”<sup>416</sup>



**Figura 60:** Dormentes.

**Fonte:** Fotografias da obra *Dormentes* (2018-2021), de Eduardo Hargreaves.

Na obra de Hargreaves e Audi, a identidade individual do rosto é dissolvida quando nos deparamos com a escuridão no interior da caixa preta, indicando que qualquer rosto poderia aparecer ali. Diante da ausência da imagem, a imaginação do espectador é convocada para preencher aquele vazio, com retratos de seu próprio imaginário. A dimensão do *ser qualquer* é ressaltada nesse gesto. Trata-se de um retrato de um ser singular, mas que poderia ser de qualquer outro. O rosto, até então estava circunscrito na pequena caixa, também se liberta e excede os limites do enquadramento. Como discutimos as *contraimagens* de Drummond, dialogando com Alberto Pucheu, na obra *Comunhão* estamos diante de “não-imagens”, que os artistas definem como “imagens não habitáveis pelo olhar, imagens que se negam a serem vistas ou que, em sua forma ou apresentação, dificultam a apreensão.” O dispositivo da instalação propõe uma relação (ou até um conflito) entre o sujeito e a máquina, pois, segundo os artistas, a obra “discute também a relação do homem com a máquina. [...] espera-se normalmente que uma máquina facilite as ações das pessoas. Entretanto, oposto ao que se poderia esperar, a possibilidade de o espectador conseguir visualizar uma imagem ao se aproximar dela é negada pelo que se coloca em posição de frustrar essa expectativa do observador.”

<sup>416</sup> OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *Vertigo*. 2015, p. 341.

### 3.1.2 Erosões

Em 2012, Oswaldo Teixeira realiza um filme chamado *Erosões*, que se dedica a registrar a ação predatória da mineração em Minas Gerais e dar a ver os sujeitos que ali re-existem. Filmado entre 2011 e 2012, a equipe se instalou durante dois meses e meio no antigo distrito de Noschese (hoje um terminal de cargas), e em uma casa alugada em Fecho do Funil, na interseção entre Brumadinho, Bicas e Mário Campos, bem próximo da retomada da terra indígena Naô Xohã. Há trechos do filme rodados de forma clandestina na Serra de Igarapé, na BR 381 e em Itati-aiçu, pois eram áreas que tinham o acesso proibido pelas empresas mineradoras. O filme registrou o processo de expulsão das famílias em razão da construção do terminal de cargas.<sup>417</sup>

Os títulos que nomeiam as três partes do filme fazem referência à obra *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, em suas três divisões: “A terra”, “O homem” e “A luta”. No filme *Erosões*, por sua vez, as partes são denominadas como “Uma terra” (utilizando agora o artigo indefinido), “A gente” (ampliando a definição do gênero) e, no lugar do terceiro termo, lemos “No meio do caminho”. Teixeira faz referência ao poema de Drummond publicado na revista de Antropofagia em 1928. O poema drummondiano é associado (por um intercâmbio) ao significante da “Luta”. A poesia é convocada para significar o embate contra a atividade mineradora, que se coloca “no meio do caminho”, entre “uma terra” e “a gente”. Não se trata mais da luta do grupo de Antônio Conselheiro contra o Estado brasileiro, na recém-formada república, mas da luta dos sujeitos que são atingidos pela mineração, que entram em conflito com as grandes máquinas mineradoras, no contexto do imperialismo contemporâneo.

O filme começa com um rumor de água, ainda com a tela preta, que é justaposta à frase de Euclides da Cunha com a qual adentramos naquele cenário desértico: “Entra-se de surpresa no deserto”. Na sequência, vemos um rio com a cor amarronzada. O som e a imagem são bruscamente interrompidos; vemos as cartelas com os nomes das produtoras (uma delas chamada “Cinema menor”), para logo depois retornarem, em um *travelling* que nos mostra uma paisagem árida, que se contrapõe ao barulho da água que continuamos escutando na banda sonora. Mais uma breve interrupção para a aparição do título: *Erosões*, nome que nos remete aos significantes presentes na poesia de Drummond: *corrosão*, *dissolução*. O *travelling* retorna, para ser novamente cortado para a introdução do título da primeira parte: “Uma terra”.

<sup>417</sup> Estas informações foram concedidas para a nossa pesquisa por Rafael Barros, produtor do filme *Erosões*, em 09 de agosto de 2022.



**Figura 61:** Do destino ninguém foge.

**Fonte:** Frame dos filmes *Erosões* (2012), de Oswaldo Teixeira; *Curupira e a máquina do destino* (2021), de Janaina Wagner; e *Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci.

A referência à obra *Os sertões*, publicada em 1902, cita um momento da história em que o Brasil começava a se modernizar, em meio a um impasse, a um confronto violento. A república se instalava na devastação da gente e da Terra. Em seu livro *Fotografia e império: Paisagens para um Brasil moderno* (2012), Natalia Brizuela comenta as imagens da Guerra de Canudos: ao contrário de um país com uma fartura tropical das belezas naturais, vemos uma *terra devastada*: “O que vemos, acima de tudo, é uma paisagem arruinada. [...] No século XIX, as ruínas também devem ser entendidas como um dos paradigmas da paisagem. São o resultado da devastação empreendida pelo progresso, pela máquina do industrialismo e do capitalismo”.<sup>418</sup> No filme de Oswaldo Teixeira vemos como, depois de toda a modernização e da barbárie do século XX, entramos no século XXI também com uma paisagem arruinada pela mineração.

No começo de *Erosões*, vemos, em primeiro plano, sinalizações de trânsito e um trilho de trem que é cruzado por caminhões que carregam a terra. Ao fundo, vemos a natureza, composta por árvores e uma montanha (fig. 61). O caminhão sujo de minério parte do fora de campo para atravessar o quadro por completo e sair novamente de cena. O barulho dos motores aumenta à medida que a máquina se aproxima. No quadro seguinte, o caminhão ocupa todo o quadro, para rapidamente ser cortado com uma imagem da natureza em que um vento sopra balançando as árvores. A tensão se acalma, vemos uma imagem de harmonia, ouvimos sons de pássaros. No plano seguinte, contemplamos uma montanha verde e um céu azul coberto de nuvens brancas. Uma sombra passa pela colina e logo em seguida a tranquilidade é invadida pelo som do caminhão que cruza novamente o quadro. O filme alterna, assim, na montagem da imagem e do som, a paisagem entrecortada pelos caminhões que poluem o som e a visão, tensionando a existência pacífica da natureza com a violência das máquinas extrativistas. Os caminhões da Mercedes do filme *Iracema* (1975) parecem chegar nesse vilarejo no interior do país. Os trilhos do trem poderiam muito bem ser aqueles pelos quais passam o trem da Vale do Rio Doce que vemos no filme *Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci (fig. 61).

Um pouco depois, vemos uma paisagem em ruínas, árvores abatidas, uma placa com a inscrição: “Propriedade particular. Entrada proibida” (fig. 62). Uma escavadeira, no entanto, invade o lugar para demolir os restos de uma casa que sobrevivia naquele espaço. A cena, com um plano fixo que dura três minutos, nos lembra as lentas e contínuas demolições do bairro das Fontainhas do filme *No quarto de Vanda*, de Pedro Costa. Oswaldo Teixeira parece realizar, em *Erosões*, um entrecruzamento entre o filme português e o filme chinês *A oeste dos trilhos*,

<sup>418</sup> BRIZUELA, Natália. *Fotografia e império*. 2012, p. 154.

de Wang Bing, que são os dois filmes aos quais ele dedicou um ensaio no dossiê Pedro Costa da revista *Devires* (2008).<sup>419</sup>



**Figura 62:** Entrada proibida.

**Fonte:** Frame dos filmes *Erosões* (2012), de Oswaldo Teixeira, e *Mineiros* (2020), de Amanda Dias.

*Erosões* nos apresenta, em sua primeira parte, os trilhos da modernização que chegam em uma cidadezinha qualquer do Brasil e as escavadeiras que destroem o que restava das antigas habitações. O cotidiano desse lugar é ocupado pelas máquinas que trabalham ininterruptamente na extração da terra e na demolição das casas. A natureza e a paisagem se tornam objetos dominados pela técnica. Ainda não vemos a presença humana. Quando vemos trabalhadores ao longe, o trem rapidamente entra em quadro e os esconde, barrando a nossa visão. Depois de dois minutos atravessando o plano, a passagem do trem nos deixa ver novamente os trabalhadores. A composição do quadro contrapõe o tamanho do trem, que o ocupa por inteiro, com a presença diminuta (marcada por uma aparição veloz) dos seres humanos. Eles estão ali trabalhando, mas a maquinaria nos impede de vê-los.

O método observacional de Teixeira, que se coloca ora a uma certa distância da paisagem, ora na proximidade dos caminhões e dos trens, cria composições espaciais que colocam em relação a proporção da natureza e aquela das máquinas que a invadem e a atravessam, e também em relação ao tamanho dos sujeitos. Há também uma marcada construção temporal, constituída pelas longas durações de alguns planos, ou no corte rápido de outros que logo escondem os sujeitos que víamos até então aparecer. O tempo da destruição é inscrito

<sup>419</sup> TEIXEIRA, Oswaldo. “O trabalho do cinema”. 2008.

materialmente no filme. O desenho sonoro também é um elemento importante por forjar contrastes entre o silêncio da natureza e os ruídos intensos das máquinas.



**Figura 63:** Escala do humano diante da máquina.

**Fonte:** Frame do filme *Erosões* (2012), de Oswaldo Teixeira.

Novamente vemos árvores e caminhões, como se o filme fosse se construindo em repetições circulares desse tema: máquinas erodindo e danificando a terra e a gente. No último plano da primeira parte, alguns postes dividem o quadro no meio, como uma linha marcada de separação. Do lado esquerdo, vemos uma pessoa, ainda no fundo do quadro, que caminha lentamente e se aproxima da câmera. Do lado direito, dois caminhões cruzam o caminho na direção oposta. Se o corpo humano ocupa apenas uma pequena fração de uma das metades do enquadramento, as máquinas ocupam *toda* a outra metade do quadro (fig. 63). Notamos, assim, uma comparação entre a pequena escala humana diante do gigantismo da técnica que permitiu a construção dos imensos tratores e caminhões. Quando os caminhões se afastam e o homem chega perto, duas mulheres entram pela direita do quadro povoando e preenchendo a tela por alguns segundos, logo antes de um corte abrupto as esconderem novamente da nossa visão, para a inserção da cartela que anuncia a segunda parte do filme: “A gente”.

Antes nos apresentar essa gente, um plano fechado mostra uma vela acesa e dois anjos ao pé de uma estátua de uma santa. Um movimento de câmera a percorre verticalmente, de baixo para cima, dando a ver seu rosto. Ela está colocada diante de uma estátua do Cristo crucificado, de modo a escondê-lo parcialmente. A banda sonora, até então silenciosa, é entrecortada pela tosse de uma mulher que nos lembra a tosse de Vanda no filme de Pedro Costa. Este

plano nos indica que esse espaço sagrado no interior do Brasil, até então preservado da exploração capitalista, começa a ser danificado, em uma dominação que afeta inclusive a saúde e a vida daquelas pessoas que ali vivem. O capitalismo, como religião, transforma a terra em sua mercadoria. No plano seguinte, agora externo, filmado do ponto de vista da rua, vemos frontalmente a pequena paróquia, em meio às plantas coladas na parede. A senhora que ouvimos tossir sai de dentro daquele lugar, para caminhar lentamente por um chão de terra marrom que a câmera descortina lateralmente. O barulho do vento preenche a banda sonora. A gente que ali mora e labuta é apresentada através de seus vínculos religiosos e na sua relação com a paisagem.

Em sua análise do cinema contemporâneo da primeira década do século XXI, Oswaldo Teixeira estava interessado em perceber como a “máquina cinematográfica” se colocava diante das novas transformações do capitalismo daquela época. Se iniciava, segundo ele, um novo mundo, e também uma nova idade do capital. Trata-se de um tempo de “profunda precariedade [...] no que diz respeito ao estabelecimento de vínculos com o mundo, vínculos comuns”.<sup>420</sup> Os cinemas menores de Pedro Costa e Wang Bing abriram mão das grandes equipes e dos meios de produção ostensivos, encontrando uma forma mais simples para se aproximar dos corpos e dos espaços que eram corroídos pelo capitalismo com sua força demolidora, extrativista, neoliberal. Para Teixeira, a força política da “máquina cinematográfica” não reside apenas em “tornar sensível a miséria e a crueldade do atual estágio do capitalismo” mas também, e principalmente, em tornar sensível “a vida daqueles que resistem e insistem em fazer suas escolhas em meio a essas ruínas.”<sup>421</sup> Essas duas operações políticas que Teixeira identifica nos filmes de Costa e Bing são aquelas que o cineasta brasileiro coloca em movimento em seu filme *Erosões*.

Se na primeira parte do filme vimos o movimento e ouvimos o barulho das máquinas que transportam o minério e demolem as casas do pequeno vilarejo, transformando-o em ruína, na segunda parte vemos os sujeitos que ali vivem e resistem diante de toda dominação. O capital não só cria um deserto no espaço, como também no tempo. Alguns meses após o rompimento da barragem de Mariana, em um texto de 2016, chamado “Fotografia e catástrofe”, Eduardo Sterzi analisou o modo com que as imagens se posicionam diante da catástrofe que se dá no espaço e também no tempo:

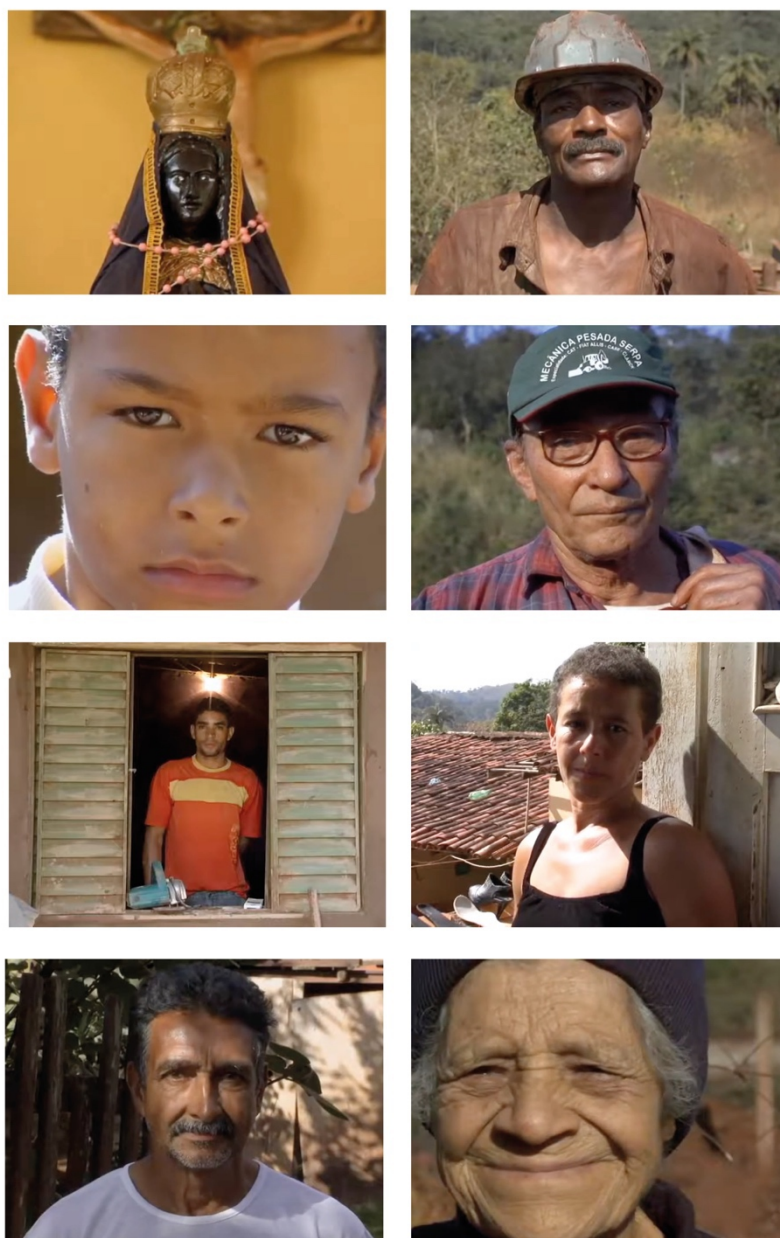
O grande desafio, para um fotógrafo que se proponha a registrar essa catástrofe, é não perder de vista, nas imagens que produzirá, os mais diferentes planos pelos quais se deu a devastação. [...] E os danos não se estendem apenas no espaço (o que o olho e a câmera capturam com certa facilidade), mas também no tempo (o que demanda, do olho e da câmera, imaginação: uma imaginação capaz de traduzir as formas do tempo

<sup>420</sup> TEIXEIRA, Oswaldo. “O trabalho do cinema”. 2008, p. 61.

<sup>421</sup> TEIXEIRA. “O trabalho do cinema”, p. 61



em imagem). A catástrofe tem a forma de uma curiosa dinâmica temporal: é, de início, uma aceleração do tempo (tudo passa a ocorrer muito rapidamente, de modo que toda reação é impossível ou pelo menos difícil), mas logo se consolida como uma grande paralisia que detém o ritmo usual das vidas.<sup>422</sup>



**Figura 64:** Retratos em movimento.

**Fonte:** Frame do filme *Erosões* (2012), de Oswaldo Teixeira.

<sup>422</sup> STERZI, Eduardo. “Fotografia e catástrofe”. 2016. Disponível em: <https://revistazum.com.br/ensaios/mariana-mg-bruno-veiga/>. Acesso em: 10 de agosto de 2022.

Diante do tempo acelerado do capitalismo, Teixeira restitui uma duração que se demora nos rostos dos sujeitos, através dos recursos da máquina cinematográfica, para dar a ver, sensivelmente, a gente que é atingida pela mineração: são sete retratos, em planos fixos e frontais, que duram cerca de trinta segundos cada. Nos retratos, os sujeitos olham diretamente para a objetiva. Os olhares são devolvidos, e denotam as relações entre quem filma e quem é filmado. Com sua atenção, Teixeira estabelece uma relação com estas pessoas, encontrando uma dignidade que lhes pertence. Nesses retratos em movimento, os seres surgem como sujeitos dignos e livres. Os personagens têm o tempo necessário para comporem as suas imagens (fig. 64). O retrato dá a eles uma chance de aparecerem nesse momento em que eles não estão sob o jugo físico do trabalho. O retrato é como um pequeno instante de liberação daquilo que pesa sobre o corpo. Os elementos das pessoas aparecem no retrato, que os singulariza. Esse tempo mínimo em que o retrato se faz é o tempo em que os sujeitos têm para aparecer com outros elementos significantes que não o do trabalho (o seu corpo, sua atitude, a singularidade de seus rostos). Não vemos em *Erosões* o rosto do trabalhador em meio às atividades de trabalho, como vemos, por contraste, nos corpos exauridos pelas maquinarias na fábrica do filme *Chapeleiros* (1983), de Adrian Cooper (fig. 65), em que o vapor das máquinas encobre seus rostos, nos impedindo de vê-los. Como é que os trabalhadores filmados podem aparecer como sujeitos livres e não simplesmente filmados no funcionamento do trabalho que os aliena? Como o filme constrói condições para que o trabalhador apareça nas imagens não apenas submetido ao que é a rotina, a alienação, a expropriação?

O primeiro trabalhador, enquadrado num primeiro plano, tem bigode, veste uma camisa aberta mostrando o peito, usa o uniforme impregnado pelos vestígios do minério e ainda está de capacete, como se tivesse acabado de sair da área de trabalho. Seu tranquilo mostra que ele está à vontade na cena. Escutamos o som de máquinas operando no fora de campo. No retrato seguinte, vemos um garoto, filmado mais de perto, agora em um *close* no rosto. Seu olhar, diferente do trabalhador anterior, é sério, está à espreita. Ele encara a câmera, sem piscar, como em um confronto. Escutamos ainda uma música que toca no interior da cena, indicando um momento de lazer, em que o cantor enuncia uma história de separação amorosa. A voz de Léo Magalhães ressoa na música de estilo brega (com influência do arrocha) chamada “A culpa é sua”: “Eu vivia só pra ela/ se hoje eu choro tanto/ se eu já tô tonto e se eu vou dormir na rua”. A voz de alguém no fora de campo cantarola baixinho a música.



**Figura 65:** Imagens das fábricas.

**Fonte:** Frames dos filmes *Chapeleiros* (1983), de Adrian Cooper, e *Lavra* (2021), de Lucas Bambozzi.

**Nota:** O ponto de vista das duas primeiras imagens é interno à fábrica, dando a ver o rosto sujeito e seu apagamento pela fumaça produzida pelas máquinas. Na terceira imagem, o ponto de vista é de sobrevoo, dando a ver a dimensão da poluição no espaço.

No plano que vem logo depois, vemos um senhor de óculos, que nos devolve um olhar de conforto (e não de confronto), usando um boné verde com um desenho de uma pequena escavadeira, embaixo da frase: “Mecânica pesada Serpa”. Sua camisa é xadrez e ele segura uma bolsa com uma das mãos, colocada junto ao ombro. Ele se movimenta levemente de um lado para o outro, faz pequenos movimentos com a boca. Ouvimos o som de uma criança brincando, pássaros assobiando, caminhões passando pela região. Latidos de cachorro fazem a transição para o retrato seguinte, em primeiro plano, de uma mulher em sua casa, se aproximando do seu ambiente doméstico. Ela está posicionada em uma porta que abre o espaço privado ao mundo. Vemos calçados ao sol, o telhado da casa ao lado, árvores, montanha e o céu ao fundo. A luz do sol que vem de fora para dentro ilumina um lado de seu rosto, projetando uma sombra na outra metade do quadro. Sua expressão é séria, denota certa melancolia e timidez diante da câmera. Ela desvia levemente seu olhar do centro da objetiva, olhando para baixo. Seu corpo é tomado por um sobressalto que a faz tremer, seguido de uma respiração profunda. Junto ao ladrar do cão ouvimos a voz da cantora Paula Fernandes numa gravação ao vivo da música “Seio de Minas”:

Eu nasci no celeiro da arte  
 No berço mineiro  
 Sou do campo, da serra  
 Onde impera o minério de ferro  
 Eu carrego comigo no sangue um dom verdadeiro  
 De cantar melodias de Minas  
 No Brasil inteiro

Sou das Minas de ouro  
 Das montanhas Gerais  
 Eu sou filha dos montes  
 E das estradas reais  
 Meu caminho primeiro  
 Vem brotar dessa fonte  
 Sou do seio de Minas  
 Desse estado um diamante

A música fala da relação inerente entre os habitantes das Minas Gerais (suas montanhas, o campo, a serra) com a sua paisagem, um lugar em que a geografia física se entrelaça com a paisagem subjetiva. O espírito do lugar deixa marcas na subjetividade daqueles que ali vivem. Nesse lugar impera o minério de ferro que está entranhado no sangue das pessoas. A expressão da mulher parece desconfortável escutando esta música naquele lugar. Na sequência, a canção é entrecortada novamente pelo ruído das máquinas mineradoras, alternando assim o som do prazer com aquele do trabalho. Vemos uma janela aberta, filmada em plano médio do lado de fora da casa, e um jovem que faz a pose no centro do quadro. Ele aparece emoldurado pelas

bordas da janela — operação de composição do quadro que cria um efeito de sobreenquadramento, numa estratégia fílmica que realça a dimensão artificial da pose do retrato. Uma luz está acesa logo acima da sua cabeça, iluminando a escuridão do interior da casa, como se aquele homem fosse um santo ou um anjo. Sua blusa é laranja, com uma listra amarela horizontal no centro. Um de seus braços está posto para trás. O outro está em parte escondido por um aparelho azul colocado perto da janela. Seu olhar é fixo, concentrado. Uma música está tocando ao fundo, mas o barulho de um caminhão — cada vez mais ruidoso — nos impede de reconhecê-la. No próximo retrato, o ambiente sonoro é silencioso; escutamos apenas o latido de cães. A sombra de uma árvore cai sobre o rosto de um adulto, de camisa branca. As plantas na sombra projetam seus contornos na parede ao fundo. É um retrato que traduz a serenidade do lugar. O homem, com alguns cabelos brancos, se concentra para sustentar uma posição fixa na construção do retrato para a câmera, como se fosse o momento de uma longa espera. No último retrato, vemos uma senhora idosa, filmada em close fechado no rosto. Vemos os traços da passagem do tempo em sua face. Seus olhos estão quase fechados, mirando com atenção a câmera. Ouvimos pessoas conversando e sons de pássaros. Ela está diante de uma grade que a separa de uma estrada ao fundo por onde passam carros buzinando. Seus olhos piscam algumas vezes. Diferente dos outros retratos, neste a câmera parece estar na mão. O som do vento alcança o gravador. A expressão até então séria, se desarma quando ela escuta uma conversa no fora de campo, e se desenha um sorriso em seu rosto. Sua cabeça se abaixa levemente e ela se dirige ao fora de campo, saindo do quadro. A montagem corta o plano e vemos a cartela anunciando a terceira parte: “No meio do caminho” (fig. 66).

A arte do retrato no âmbito do cinema é analisada por Luiz Carlos Oliveira Jr. Para ele, o que está em jogo em um “filme-retrato é justamente o esvaziamento da ação e da narrativa em prol tão somente da captação do traço, da personalidade, quiçá da interioridade do(s) sujeito(s) enquadrado(s) pela câmera.”<sup>423</sup> Nos retratos de *Erosões* podemos ver como o cineasta captura os traços sensíveis dos sujeitos que se depreendem da narração de uma história, e também estão deslocados de uma ação, seja ela doméstica ou do campo do trabalho. A opacidade dos personagens consiste em não sabermos suas histórias de vida, nem seus nomes. O filme nos leva, no entanto, a observar demoradamente seus rostos, que estão em relação com o ambiente da mineração no seu entorno. A duração da imagem cinematográfica cria uma diferença em relação ao retrato tradicionalmente associado à pintura e à fotografia: “o retrato filmado faz do tempo da sua construção um dado fundamental da fruição estética da obra. Os filmes-retratos

<sup>423</sup> OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. “Retratos em movimento”. 2017, p. 4.

se desenham na duração mesma, na pulsação temporal e luminosa do registro cinematográfico que os instaura.”<sup>424</sup> No filme de Teixeira vemos justamente o tempo que demorou para a feitura da pose de um retrato em movimento. Os corpos estão parados, atravessados por leves movimentos, mas o *tempo está passando*.



**Figura 66:** No meio do caminho.

**Fonte:** Anúncio da Companhia Vale do Rio Doce (1970) reproduzido no livro de José Miguel Wisnik (2018, p. 112); cartela do filme *Erosões* (2012), de Oswaldo Teixeira.

<sup>424</sup> OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. “Retratos em movimento”. 2017, p. 4.

Esses retratos nos colocam algumas questões: como a pessoa real se torna uma personagem do filme documentário? Como os elementos da vida ordinária ganham um lugar de inteligibilidade dentro do cinema? Há nesse filme uma reconfiguração da experiência vivida em matéria filmica, o que faz com que a vida cotidiana seja colocada em um arranjo de elementos que produzem uma significação. A vida real dessas pessoas aparece nos retratos posados para a câmera. A montagem, por sua vez, cria relações espaciais e sonoras e estabelece relações entre as expressões dos sujeitos e os sons que ouvimos no fora de campo. Os enquadramentos nos apresentam de perto elementos da vida sensível desses sujeitos (suas roupas, as músicas que eles escutam, seus acessórios, a paisagem ao seu redor), criando composições que intercalam a luz e a sombra. Os sujeitos pertencem a um mesmo local, mas cada retrato resguarda a singularidade de cada um em sua relação com a filmagem. As diferenças são expostas, não há uma homogeneidade na expressão daqueles que foram filmados, que variam entre o conforto, o confronto, o sorriso, a seriedade, e até o constrangimento. Teixeira cria uma vinculação entre o campo — os rostos que vemos das pessoas — e o fora de campo — o entorno das filmagens — criando uma relação entre os sujeitos e o ambiente ao redor. Se nos retratos da obra *Comunhão*, comentada anteriormente, os rostos das pessoas desaparecem quando o espectador se aproxima deles, em *Erosões* vemos retratos de sujeitos que também desaparecerão, em breve, por meio de um despejo forçado, daquela região.

Em seu *Maquinação do mundo*, Wisnik (2018) mostra uma publicidade da empresa Vale do Rio Doce (de 1970), em que o verso de Drummond é apropriado ironicamente pela empresa (“Há uma pedra no caminho do desenvolvimento brasileiro”) em um “anúncio ufanista da CVRD” que “transpira um tom de revanche contra Drummond e suas opiniões pouco lisonjeiras sobre a operação da empresa em Itabira.”<sup>425</sup> A Vale do Rio Doce cria esta mitologia para dizer que o poeta e outros militantes contra a mineração criam “obstáculos” para a modernização econômica do Brasil (fig. 66). O anúncio mostra como a poesia tinha uma repercussão social e midiática em seu posicionamento crítico à mineração no país. Na publicidade da Vale, lemos o seguinte “Somos especialistas em transformar pedras em lucros para a Nação”. Trata-se de um enunciado que se entrelaça com os discursos da modernização conservadora da ditadura. A passagem dos anos nos mostrou como o lucro foi se concentrando cada vez mais nas mãos de poucos e as alarmantes desigualdades do país não foram resolvidas pela modernização. A ação predatória da mineração causou a devastação do território, assim como das vidas das pessoas

<sup>425</sup> WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*. 2018, p. 112.

que tiveram suas casas destruídas pelos rompimentos das barragens. A pedra a que a Vale se referia como provedora de toneladas de riqueza no anúncio se transformou em toneladas de rejeitos. Depois de se instalar em um território, a empresa exaure os recursos minerais e encerra seus trabalhos, abandonando os trabalhadores até então envolvidos na exploração da Terra. Nos anos de 1940, Drummond participava de um debate público defendendo que o minério de ferro ligado à empresa extrativista deveria ser transformado em aço pela indústria siderúrgica no Brasil, como lemos na “Confidência do itabirano”: “esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil”, em um posicionamento político contrário à exportação de matéria-prima.

Na terceira e última parte do filme *Erosões*, denominada “No meio do caminho”, o som e a imagem passam a ser intermitentes. Ouvimos os ruídos das máquinas, que logo depois se calam, enquanto a tela está preta. A imagem reaparece, a câmera faz um movimento panorâmico e de *zoom*, à procura de um enquadramento para filmar a paisagem agora corroída pela mineração. O quadro é instável, traduzindo cinematograficamente a dificuldade de apreender este espaço marcado pela erosão, como também indicando o perigo que a equipe corria ao filmar a ação escondida da mineradora. A imagem da extração é interrompida pelas telas pretas. Este gesto cria obstruções na imagem, inserindo espaços vazios que interrompem o fluxo da exploração do território. Como vimos na primeira parte, são áreas proibidas. Neste território, a imagem era impedida de chegar. A devastação era invisível. O gesto também nos faz pensar na imagem de paisagem que até então víamos, e que deixamos de ver, pois seus recursos estão sendo escavados. A operação fílmica intercala o ver e o não ver. É uma interrupção também na pulsão escópica do espectador, pois cria-se um efeito de erosão na própria continuidade cinematográfica. Trata-se de uma operação que cria lacunas em uma visibilidade que se deseja *total*. A câmera tenta focar a imagem, o diafragma procura se adaptar à visão, a luz se escurece e de repente estoura, a imagem se apaga novamente, como se a câmera não desse conta de ver (ou se recusasse a ver) o tamanho desta destruição.

Uma cartela introduz o verso de Drummond que fala sobre o cansaço da visão: “as retinas já tão fatigadas” (como as “pupilas gastas” diante da máquina do mundo). Para Luiz Costa Lima, esse verso dentro do poema “No meio do caminho”, é um recurso que introduz uma “nota subjetiva e emocional na sequência quase maquinal” do poema.<sup>426</sup> Se os planos dos retratos duravam quase trinta segundos, estes planos da mineração são agora curtos, mutilados pela montagem. A imagem é precária, a câmera está na mão. Perto do final do filme, a cartela com outra citação das “retinas tão fatigadas” (fig. 67) aparece montada com imagens da operação

<sup>426</sup> COSTA LIMA *apud* STERZI, Eduardo. “Drummond e a Poética da Interrupção”. 2002, p. 51.



das máquinas mineradoras. Uma dessas máquinas é justamente do mesmo tipo daquela que Laura Vinci colocou, em escala menor, na galeria de Inhotim (fig. 58).



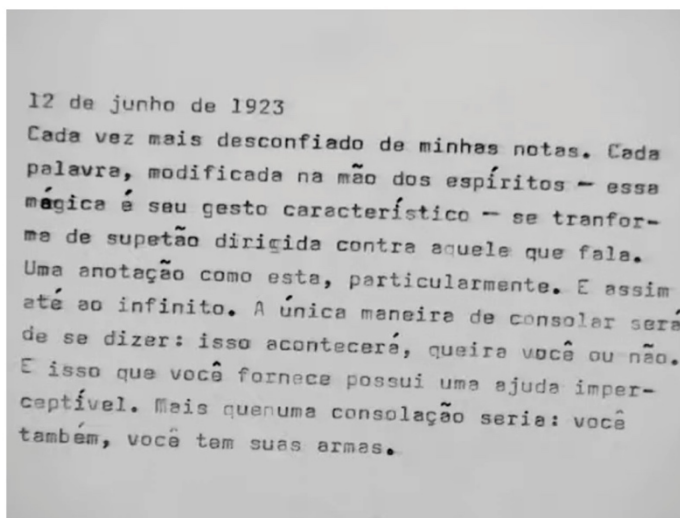
**Figura 67:** As retinas já tão fatigadas.

**Fonte:** Frame dos filmes *Lavra* (2021), de Lucas Bambozzi, e *Erosões* (2012), de Oswaldo Teixeira.

No começo do século XXI, Eduardo Sterzi dedicou um estudo de visada geral sobre a obra de Drummond, caracterizando-a como uma “poética da interrupção”. O autor postula que existe, nesta vasta obra, um “esquema narrativo básico” que é encontrado em poemas de diversos momentos (como nos poemas “No meio do caminho” e “A máquina do mundo”): “um sujeito desloca-se, literal ou figurativamente, de corpo inteiro ou só por meio do olhar ou da memória, de um ponto a outro; súbito, seu curso é interrompido por um determinado objeto”.<sup>427</sup> Para Sterzi, a “*interrupção* pode ser entendida como princípio ético-estético, ou núcleo significante elementar, do que há de mais próprio e intenso [...] na poesia de Drummond”. A pedra

<sup>427</sup> STERZI, Eduardo. “Drummond e a Poética da Interrupção”. 2002, p. 49.

significa o impasse, o bloqueio, o obstáculo, a interrupção. Quando o poema “No meio do caminho” é retomado no filme *Erosões*, a mineração aparece como o motivo da expulsão das famílias que viviam no distrito do Sousa Noschese e no Fecho do Funil, em razão da construção do terminal de cargas. Esse processo geoeconômico interrompe literalmente a vida daquelas pessoas tal como ela se apresentava antes do dispositivo extrativista se instalar naquele lugar. *Erosões* dá a ver, filmado de forma clandestina (por isso a câmera é instável, pois corre o perigo de ser flagrada pela empresa) esse lugar proibido à visão, onde a destruição se tramava de forma invisível. A montagem, nesta última parte, também se constrói através do procedimento da interrupção, que se transforma agora em um gesto crítico do cineasta: a imagem da devastação é interrompida pelo corte e pela introdução da tela preta. Como dissemos, é uma tela preta que indica também que a visão daquele lugar é barrada pelas forças do poder. O gesto de interrupção, através das estratégias do filme, é, então, um recurso crítico, pois diante do funcionamento contínuo da máquina do mundo, a interrupção desse processo de exploração é uma ação política. Esse apagamento da imagem indica a “*impossibilidade de visão do todo*”,<sup>428</sup> nas palavras de Sterzi, diante da enorme dimensão da destruição.



**Figura 68:** Diário íntimo.

**Fonte:** Diário íntimo de Franz Kafka reproduzido no filme *Erosões* (2012), de Oswaldo Teixeira.

<sup>428</sup> STERZI, Eduardo. “Fotografia e catástrofe”. 2016.

A poética da interrupção não está presente só em Drummond, pois Sterzi identifica “a relevância dos procedimentos de *repetição* e *interrupção* em Kafka ou em Beckett”.<sup>429</sup> *Erosões* termina com uma cartela que faz uma citação ao *maquinista* já citado nesta pesquisa: Franz Kafka (fig. 68). Teixeira nos mostra um trecho de diário do escritor tcheco datilografado em uma máquina de escrever. Escutamos o som das teclas que atualizam no presente aqueles escritos, como se estivessem sendo escritos no momento de projeção no filme. A entrada do diário data de 12 de junho de 1923, época próxima ao início da produção poética de Drummond (o poema “No meio do caminho” foi escrito em 1924). Em uma passagem deste trecho, lemos uma menção a uma tragédia inevitável, uma derrota incomparável: “isso acontecerá, queira você ou não”. Mas no final lemos: “você tem suas armas”. E Teixeira, com suas armas cinematográficas, se revolta. Há no diário de Kafka a dimensão de uma “maquinação” ou de “fabricação”, pois trata-se de um texto que não é transparente. Neste diário não há um eu anterior à escrita que se representaria no texto, em tom confessional e sincero. O diário é um campo para a experimentação com a linguagem, pois a escrita dos dias, para Kafka, é um laboratório de invenção da literatura e da subjetividade.

No poema “A máquina do mundo” a caminhada do eu lírico é interrompida pela aparição da máquina e a sua recusa no final é também um gesto político de interrupção diante da visão total prometida pela máquina. No texto já citado “Fotografia e catástrofe”, Eduardo Sterzi nota que, diante da catástrofe da mineração, o fotógrafo Bruno Veiga “não buscou produzir *imagens totalizantes* da destruição. Seu olhar foi atraído para uma particularidade dessa devastação”, apreendendo o detalhe da “linha perfeita” que a lama deixou “na mata ciliar, marcando a altura que o fluxo destrutivo havia alcançado.”<sup>430</sup> Neste contexto do Antropoceno, Sterzi analisa a estratégia metonímica da imagem para lidar com uma destruição que é grande demais: “Esta característica da técnica fotográfica se aguça quando a câmera se coloca diante de um objeto ou acontecimento cuja apreensão por inteiro é inviável, por ser grande demais ou intenso demais.” As fotografias de Bruno Veiga recusam uma visão total da catástrofe, por saber que uma imagem não consegue conter toda a dimensão dela (fig. 69). A imagem que se deseja totalizadora, como aquelas dos satélites, perderiam o contato concreto com o real: “Somente imagens de satélite conseguiram abarcar por completo a catástrofe — no entanto, se ganhamos, assim, em visão do todo, perdemos em contato com o real.” Assim sendo, “a fotografia se torna

<sup>429</sup> STERZI, Eduardo. “Drummond e a Poética da Interrupção”. 2002, p. 56.

<sup>430</sup> STERZI, Eduardo. “Fotografia e catástrofe”. 2016. Grifo nosso. Disponível em: <https://revistazum.com.br/ensaios/mariana-mg-bruno-veiga/>. Acesso em: 10 de agosto de 2022.

mapa, abstração. O todo apreendido e oferecido por uma imagem de satélite é um todo que perdeu concretude, espécie de pura imagem desancorada do mundo.” A dimensão da destruição exige um olhar que transite entre as escalas máximas e as mínimas (como podemos ver nas comparações das escalas no filme *Erosões*):

A catástrofe parece exigir um olhar capaz de movimentar-se entre o plano máximo (o território totalmente modificado, as populações afetadas, os rios destruídos, os reflexos no oceano etc.) e o plano mínimo (não só a extinção de algumas espécies, mas cada animal morto; não só as comunidades deslocadas, mas cada objeto deixado para trás...). Por mais que se concentre no plano mínimo — e fotografar é, necessariamente, recortar o real —, o fotógrafo não pode deixar de aludir, através do mínimo, ao máximo.<sup>431</sup>



**Figura 69:** Fotografia e catástrofe.

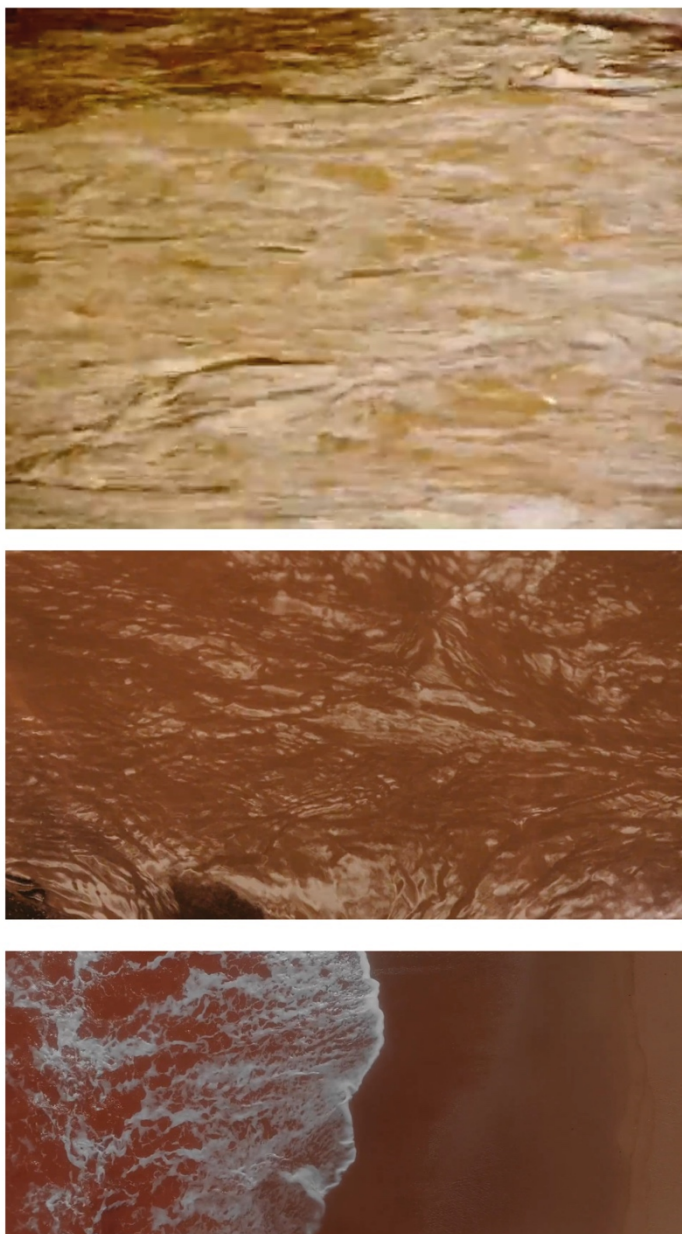
**Fonte:** Fotografias da série *Deserto Vermelho* (2016), de Bruno Veiga.

Nas suas imagens, *Erosões* cria uma relação desmesurada, sem comparação possível, entre o gigantismo das máquinas e da natureza, contrapostas ao tamanho diminuto dos seres humanos. A natureza, aqui, está submetida ao domínio da técnica, tornada objeto pelo trabalho extrativista do capitalismo, que a domina como mercadoria. A duração dos planos apreende o tempo e o movimento da ação das máquinas que destroem a natureza, e que também nos dão a ver qualitativamente, em sua intensidade, uma série de retratos em *close-up* dos rostos dos trabalhadores e dos moradores da região onde a máquina mineradora se instalou. São corpos que resistem à erosão. Os olhares são altivos, olhares que não deixam vencer, figurados em toda a sua dignidade. Os retratos recolocam o olhar e o corpo humano diante das maquinações do capital. E o rosto ganha toda a escala do plano, agora capturado de perto, enquanto a figuração da paisagem se dá à distância, em planos abertos. Os planos duram, assim como também dura a vida daqueles sujeitos, observados com atenção em suas singularidades. Se o ruído das

<sup>431</sup> STERZI, Eduardo. “Fotografia e catástrofe”. 2016.

máquinas é contínuo e ininterrupto, o silêncio dos retratos (pois os sujeitos filmados não tomam a palavra) resguarda o espaço de opacidade e de resistência diante da constante poluição sonora do trabalho da técnica. A máquina do cinema captura *mínimos gestos*, pequenos olhares, detalhes das feições dos rostos, das bocas, das vestimentas. Esses corpos não são filmados no momento de trabalho, quando estariam sendo explorados pela máquina. São corpos filmados em momentos de precária liberdade. O tempo contínuo da máquina é interrompido pela presença opaca dos sujeitos, que nos dirigem frontalmente o olhar. Os sujeitos filmados neste filme são também sujeitos de um olhar, que percebem e dialogam com a mediação da câmera e do cineasta. É um olhar frontal que reivindica reconhecimento e legitimação. São vidas que correm risco de despejo, de um possível desastre. A objetividade da filmagem da primeira e da terceira parte, como se a câmera observasse a paisagem e as máquinas sem necessariamente ser vista, é substituída nesta segunda parte por uma recolocação de um olhar subjetivo, marcado pela câmera que vê de perto e pelos personagens que aceitam posar para a filmagem, devolvendo-nos os seus olhares.

Essa operação fílmica que apanha os rostos em seus livres espaços de silêncio, concede a eles uma imagem emancipada. É uma operação diferente da estratégia empregada no filme *Lavra*, por exemplo, em que, através de uma narração em voz *over*, a personagem ficcional enuncia um roteiro elaborado literariamente. Neste último filme a *mise-en-scène* é calculada, articulada a um texto que precede o momento do encontro, parecendo encobrir e também constrianger a presença dos sujeitos que são filmados nos momentos encenados de conversa. A chegada da equipe é escondida, junto com todo o aparato cinematográfico, filmando-se a protagonista de costas, que vai ao encontro dos moradores atingidos, emulando um efeito de espontaneidade que é, no entanto, uma encenação controlada, como se um roteiro prévio fosse aplicado àquelas vidas, diminuindo o espaço dos acasos e dos imprevistos da cena. Neste filme, o videomaker Lucas Bambozzi viaja com sua equipe pelo interior de Minas para filmar a ação destruidora da mineração nessas paisagens agora devastadas. Uma parte do filme se passa em Itabira, onde a personagem do filme conversa sobre a memória poética de Drummond com jovens alunos, em uma praça na cidade, depois de suas aulas. Os jovens conhecem de cor passagens de poemas famosos, mostrando como a geografia subjetiva deste lugar é marcado pela obra de Drummond. Em outra passagem do filme, vemos, em um *close-up* de um olho, a máquina mineradora refletida nas retinas fatigadas de um sujeito, que se vê diante de um horror grande demais (fig. 66). Em outro momento, na narração ficcional do filme, a personagem-geóloga cita a expressão “máquina do mundo” para se referir à mineração.



**Figura 70:** Lama.

**Fonte:** Frames dos filmes *Erosões* (2012), de Oswaldo Teixeira; *Lavra* (2021), de Lucas Bambozzi; e *Navios de Terra* (2017), de Simone Cortezão.

Na comparação entre esses dois filmes (*Erosões* e *Lavra*), vemos uma diferença de tom na apreensão da vida ordinária impactada pela mineração. O tom em *Erosões* é menor, silencioso, o olhar se demora diante da natureza, das máquinas e das pessoas. Teixeira encontra uma justeza no seu modo de filmar, assim como no seu modo de produção (que conta com uma equipe reduzida). Já o tom de *Lavra* é grandiloquente, dramático, a trilha sonora ocupa todo o espaço fílmico, o roteiro domina e enreda a fala dos sujeitos filmados. É um filme que constata

a tragédia da destruição e conseqüentemente a miséria daquelas vidas. *Erosões*, por outras vias, se demora, sem miserabilismo, para ver e dar a ver os rostos dos homens e das mulheres comuns que resistem naquele território. Em *Lavra* a narração cobre todas as imagens com um sentido que lhes é exterior. O tom dos filmes se diferencia na própria qualidade das imagens: *Lavra* dá a ver a catástrofe através de uma fotografia de câmeras de última qualidade, o que acaba, de certo modo, estetizando a destruição; a imagem de *Erosões* é precária, ruidosa, de baixa qualidade (fig. 70). Essa diferença na qualidade da imagem é perceptível se compararmos o início dos dois filmes, em que vemos a água do rio suja de minério. Em *Erosões* vemos a aspereza do desastre na água amarronzada, capturada por uma câmera de vídeo simples, em que a imagem é instável. Em *Lavra* a água tem um tom achocolatado, em uma imagem de alta qualidade; a imagem da água é suave, quase como se ela fosse uma matéria macia. Há nesta imagem, como em outras do filme, uma camada de embelezamento a partir de elementos da imagem que atenuam a aspereza da destruição da matéria. No início do filme *Navios de terra* (2017), de Simone Cortezão, também vemos a água contaminada pelo minério. Neste caso, as ondas avermelhadas, tomadas pela sujeira do desastre do crime ambiental, vão e vem. Vemos o mar corrompido, destruído, a água é vermelha. O trabalho da montagem, ao se valer de repetições dos planos, nos faz perceber, sensivelmente, os estragos irreparáveis causados à natureza.

A obra da artista e cineasta Simone Cortezão tem se dedicado a filmar e a denunciar a mineração em Minas Gerais. No vídeo-poema *Terras remotas* (2019), a artista se apropria de imagens de arquivo do filme *O anjo torto* (1968) de José Américo, filme sobre a vida e a obra de Drummond (fig. 71).<sup>432</sup> Neste filme vemos imagens das máquinas mineradoras escavando a terra, transportando minério em esteiras e em vagões de trem. Em um texto com o mesmo nome do filme, *Terras remotas* (2017), publicado dois anos antes, Cortezão analisa a questão da mineração no Brasil:

A terra antes fixa é solta para o deslocamento com a maquinaria: escavadeiras, caminhões, vagões, dutos, guias, mineroduto e, por fim, o transporte marítimo. Parte da montanha se perde e circula como poeira. A outra parte virou lama. A lama retida fica em uma lagoa, que quando seca vira deserto. Quando segue como lama, é uma bomba relógio à espera de romper.<sup>433</sup>

<sup>432</sup> A sinopse do filme no site da Cinemateca brasileira é a seguinte: “A vida de Carlos Drummond de Andrade, vista através de sua obra poética. Passado em Itabira e presente no Rio de Janeiro.” Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=029343&format=detailed.pft>. Acesso em: 04 de agosto de 2022.

<sup>433</sup> CORTEZÃO, Simone. “Terras remotas.” 2017, p. 112.



**Figura 71:** Mineração.

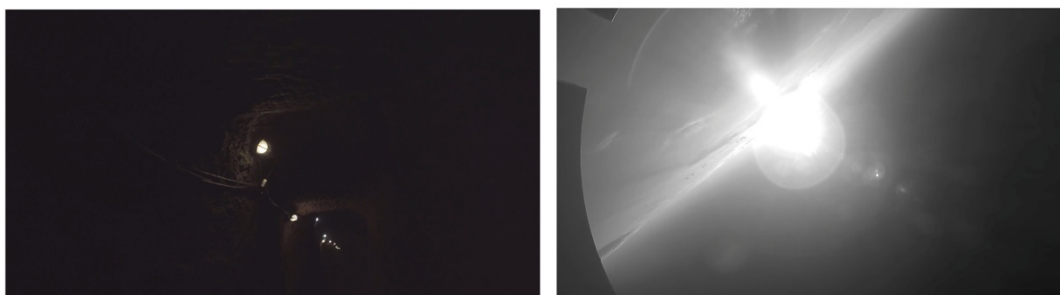
**Fonte:** Frames do vídeo-poema *Terras remotas* (2019), de Simone Cortezão, com imagens de arquivo do filme *O anjo torto* (1968), de José Américo.

Diferentemente de *Erosões*, em *Terras remotas* o rosto humano está ausente. Os corpos dos trabalhadores aparecem diminutos diante do tamanho das escavadeiras e da montanha pulverizada, apanhadas em plano geral. Como no poema “Elegia 1938” de Drummond, a Grande Máquina repõe o sujeito “pequenino” diante de suas engrenagens. A escala da máquina capitalista desafia o plano cinematográfico. Para filmá-la, Cortezão precisa primeiro fragmentar as imagens, para só depois elas aparecerem inteiras. Na sequência, vemos as imagens de arquivo do filme *O anjo torto*. A passagem de um registro a outro põe em relação entre as imagens da mineração filmadas no presente com aquelas do passado, realizadas no final dos anos 1960, em plena Ditadura Militar no Brasil. No terceiro momento do filme, a câmera faz um movimento descendente, em direção ao centro da terra. Um ponto de vista subjetivo caminha pelo subsolo geológico. Escutamos a respiração ofegante e os passos que caminham por ali. Uma voz em *off* robótica enuncia um texto que situa aquele espaço e tece uma reflexão sobre a dimensão da massa humana diante da terra, fazendo uma comparação que inverte as proporções:



Ainda que a vida, a qualquer momento, possa parecer um arranhão insignificante na face da terra, a massa total de todos os organismos que jamais viveram é estimada em mil ou até mesmo dez mil vezes a massa da própria Terra!

Um corte da montagem cria um salto de baixo para cima e nos lança no espaço sideral, de onde vemos a terra de um ponto de vista total. No final do vídeo, vemos uma imagem da NASA de um satélite sobrevoando a terra, criando uma relação complexa entre a escala da mineração, e também de seus estratos, por capturar imagens embaixo da Terra, em seu subsolo, e também acima, do ponto de vista do céu. Estes dois regimes de visibilidade, estes dois *modos de ver* (o ponto de vista do chão e o do céu) são relacionados. Para Sterzi, a imagem é uma questão “técnica, mas também ética e política”, pois “a imagem do satélite perde de vista as vidas, a concretude dos danos, a espessura do real.”<sup>434</sup> Na imagem do satélite do vídeo de Cortezão vemos a luz do sol próxima à terra. Nas imagens no subsolo, estamos dentro da concretude do interior de nosso planeta (fig. 72).



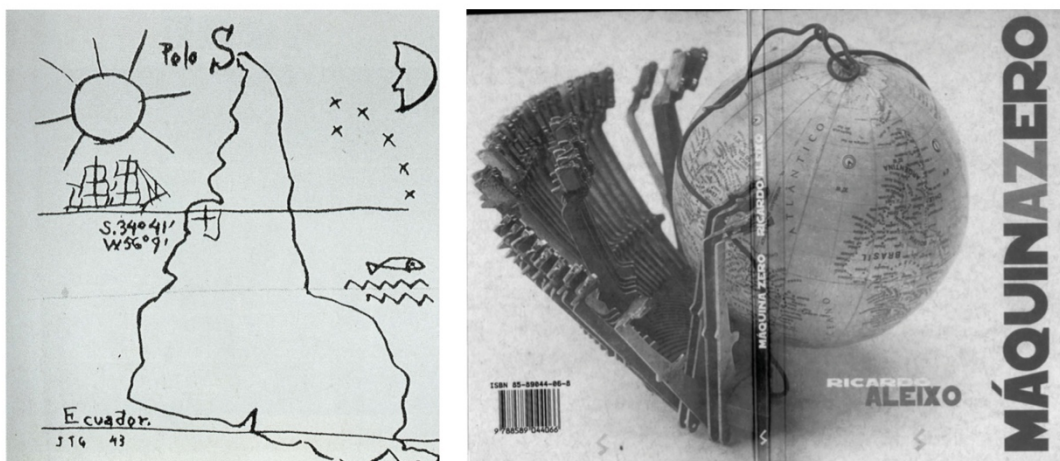
**Figura 72:** Subsolo, satélite.

**Fonte:** Frames do vídeo-poema *Terras remotas* (2019), de Simone Cortezão.

<sup>434</sup> STERZI, Eduardo. “Fotografia e catástrofe”. 2016.

### 3.2 Máquinas de escrever

Nas suas leituras da “máquina do mundo” de Drummond, José Miguel Wisnik e Eduardo Jorge de Oliveira aproximam o conceito de máquina com o de literatura. Para eles, a linguagem e a escrita são “dispositivos engenhosos” capazes de capturar “as forças da máquina do mundo”.<sup>435</sup> Wisnik sustenta que a literatura é um “engenho retórico”, uma “máquina de linguagem que produz ficções discursivas”, que entram em embate com as ficções hegemônicas.<sup>436</sup> Eduardo Jorge Oliveira aproxima a palavra “máquina” ao conceito de “poesia” (que estenderíamos à escritura literária de um modo geral): “dois termos afins à máquina” são “fundamentais para a poesia: fábrica e engenho. [...] São nesses termos que encontramos um ponto praticamente inseparável entre poesia e máquina: a aliança entre criação e artifício com as palavras”.<sup>437</sup>



**Figura 73:** Globo invertido.

**Fonte:** Obra *América invertida* (1943), de Joaquín Torres García, e capa do livro *Máquina zero* (2004), de Ricardo Aleixo.

A literatura é, portanto, uma máquina discursiva que cria visões de mundo. As maquinações da escrita produzem efeitos concretos no mundo e na vida daqueles que escrevem e também daqueles que leem os textos, pois, como nos diz Antonio Candido, a literatura “produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando sua conduta e concepção de mundo”.<sup>438</sup> Na capa do livro *Máquina zero* (2004), de Ricardo Aleixo, por exemplo, vemos teclas de uma

<sup>435</sup> WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*. 2018, p. 129.

<sup>436</sup> WISNIK. *Maquinação do mundo*, p. 129.

<sup>437</sup> OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. “Da Máquina do Mundo à Máquina Zero”. 2018, p. 198.

<sup>438</sup> CANDIDO, Antonio. “A literatura e a vida social”. 2010, p. 30.

máquina acopladas a um globo invertido: como se a maquinação da escrita fosse inseparável da fabricação do mundo, colocando-o, inclusive, ao avesso, invertendo o modo como compreendemos as coisas da vida e do mundo (fig. 73). O globo de Aleixo se assemelha ao desenho *América invertida* (1943), do artista uruguaio Joaquín Torres Garcia, pois, para ambos, *o nosso norte é o sul*.



**Figura 74:** Silêncio, vazio.

**Fonte:** Frame do vídeo *Vera Cruz* (2000), de Rosângela Rennó, e *Morro mundo* (2018), de Laura Vinci.

Na exposição *Morro Mundo* (2017) de Laura Vinci, vemos um globo transparente, esvaziado, um mundo zerado. Como na tela em branco de *Vera Cruz* (2000), de Rosângela Rennó, estamos diante de uma imagem ausente, de um espaço vazio (fig. 74). Rennó nos diz que este filme é uma “espécie de documentário impossível. Imagina se tivesse havido um documentário do momento da descoberta do Brasil. Só que esse documentário, ao longo de 500 anos, foi perdendo a imagem [...]. Você tem que inventar um conteúdo que em algum momento existia ali.”<sup>439</sup> Diante do excesso e da saturação da imagem no mundo contemporâneo, e também da ausência de imagens fundadoras de nossa nação, os gestos desses artistas e criadores que “zeram a máquina do mundo” esboçam um duplo movimento: o primeiro, de esvaziar as histórias e significações dominantes e hegemônicas; o segundo, de inventar novas histórias para preencherem essa falta e este vazio. E quando Antonio Cicero faz sua leitura da “máquina do mundo” de Drummond, ele sustenta que o nosso mundo (moderno e contemporâneo), não é fechado,

<sup>439</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wVhuKLyNxUA>. Acesso em: 06 de setembro de 2022.

como era no Renascimento, como se existisse um sentido oculto e escondido a ser revelado; o nosso mundo é um mundo aberto, transparente, vazio:

O mundo moderno, por outro lado, não é fechado em nenhum sentido. A rigor, não se pode nem sequer falar de um único mundo moderno. O universo que habitamos é, do ponto de vista epistemológico, isto é, do ponto de vista do conhecimento, infinito. Ao mesmo tempo, nosso universo é também aberto no sentido de não ter portas fechadas nem fechaduras, nem véus. Tudo está à vista e não há nada por trás.<sup>440</sup>

No poema “Máquina zero”, de Aleixo, que faz referência ao topos drummondiano da caminhada, enquanto o sujeito do poema “perambula” por Berlim, no final de cada verso há uma interrupção do passo da linguagem:

Quarto dia: entendo que o q  
ue preciso, se q

uero mesmo continuar a p  
erambular com alguma chance de êxito p

or uma cidade ( duas ) como Berlim, é  
de sapatos de largo fôlego. Caminho ( penso e

nquanto caminho ), permeável a t  
udo: ao frio sol cortante, às crianças t

urcas com seu comércio informal de b  
rinquedos usados, à b

eleza sem rumo da adolescente que ( longas p  
ernas abertas sobre um p

rosaico selim de bicicleta ) c  
avalga o c

omeço da tarde, aos grafites que “d  
ariam belas fotos”, à *Topografia d*

o Terror, às ruínas, ao r  
asta que me saúda ( “R

asta!” ) na Wilhelmstrasse, às l  
ascas do Muro na vitrine da pequena l

oja, ao a  
marelo-zoom do metrô a

pontando na curva a  
ntes do teatro, à

<sup>440</sup> CICERO, Antonio. “A máquina do mundo”. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0708201022.htm>. Acesso em: 18 de agosto de 2022.

História,<sup>441</sup>

O eu lírico, como em um diário de viagem (ele anota, “Quarto dia”), conta sobre suas andanças pela cidade no tempo verbal do presente. O poema termina com a menção à “História” com H maiúsculo e uma vírgula, como se sua própria narrativa fosse interrompida. Trata-se de uma relação em que a História está em aberto, em um gesto de “anti-história”, pois o poeta, nas palavras de Eduardo Jorge, está “zerando a máquina do mundo”, o poema “tem uma história por vir”.<sup>442</sup> Essa literatura não toma o mundo ou a História como já algo dado e fechado, mas como algo aberto, que depende de uma criação, que nos aponta para o futuro. Há sim, a História hegemônica, as visões convencionais do mundo que se estabeleceram. Mas, diante dessas narrativas, a escrita literária cria inversões, subversões, nos revelando as vidas menores.

Eduardo Jorge (2018) sustenta que existe “um princípio de máquina na poesia brasileira contemporânea”.<sup>443</sup> O livro *Câmera lenta*, de Marília Garcia, traz uma referência à uma “máquina de ver” em seu título, conjugando-a com sua “máquina de escrever” da poesia, como se *escrevesse como uma câmera*. No poema de abertura a poeta entra em embate com as “máquinas voadoras”:

talvez a gente pudesse fazer silêncio  
e de repente neste silêncio  
acontecer de *ouvir algo por detrás*  
dos ruídos das máquinas voadoras que  
cruzam o céu. [...]

vocês estão ouvindo?  
um som infernal  
estrelas caindo do céu  
em cima da cabeça  
com as pontas viradas para baixo.  
o som está cada vez mais perto,  
posso encostar a mão  
se me viro vejo a sombra  
em câmera lenta  
sobre a cabeça.

imaginem que isso aqui é um quadrado  
com *drones* volantes,  
ou uma cena congelada  
com o céu inteiro de zepelins,  
mas o som é um só:  
barulho de máquinas  
voadoras  
pelo céu

<sup>441</sup> ALEIXO, Ricardo. *Máquina zero*. 2004, p. 9-10.

<sup>442</sup> OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. “Da Máquina do Mundo à Máquina Zero”. 2018, p. 198.

<sup>443</sup> OLIVEIRA. “Da Máquina do Mundo à Máquina Zero”, p. 188.

se a gente prestar atenção e fizer silêncio  
 — se a gente prestar atenção e fizer  
 silêncio —  
 pode ser que ouça  
 alguma mensagem  
 perdida no ar.<sup>444</sup>

Neste poema, as máquinas contemporâneas que a poeta interpela são as voadoras: os “helicópteros” os “*drones*”. Estas últimas produzem uma alteração no regime de visibilidade do presente, capazes de proporcionar uma “visão total”, de sobrevoo, vigilante, como se fosse um olhar vindo do céu, das alturas. E essas máquinas produzem uma saturação sonora, um excesso de ruído que impede que se ouça mensagens perdidas no ar. Diante dessa poluição sonora (que é também visual), Garcia defende o *silêncio*, um esvaziamento. Diante da aceleração do tempo presente, Garcia propõe que vejamos o mundo, como no poema, com *lentidão*, como uma “cena congelada”. Para que os discurso de nosso presente possam produzir sentido e compreensão, é preciso tempo, de duração — que é o tempo da poesia como *câmera lenta* que Garcia convoca. Natalia Ginzburg, no livro *As pequenas virtudes* (1962), se pergunta como os pais podem despertar a vocação de seus filhos, ao que ela responde: “espaço e silêncio — o livre silêncio do espaço.”<sup>445</sup> Para que algo possa ser inventado, para que uma vocação possa surgir, é preciso de um vazio. O silêncio e o vazio do mundo aparecem no poema “Cantiga de enganar”, de Drummond:

O mundo não tem sentido. [...]
 Silêncio: que quer dizer?
 Que diz a boca do mundo?
 Meu bem, o mundo é fechado,
 se não for antes vazio.<sup>446</sup>

As máquinas (e os maquinistas) não aparecem só na poesia brasileira contemporânea, como também na prosa. Um dos contos do livro *Sombrio ermo turvo* (2019), de Veronica Stigger, chamado “O maquinista”,<sup>447</sup> foi escrito a partir das fotografias de Cris Bierrenbach (fig. 75) que retratam condutores ferroviários. Trata-se de uma escrita construída a partir de uma *poética do olhar*: não do olhar que a escritora tem diretamente de uma cena do mundo (como no poema “O operário no mar”), mas do olhar que Stigger dirige às fotografias. Seu olhar é mediado por aquele de Bierrenbach. A construção estética entre luz e sombra,

<sup>444</sup> GARCIA, Marília. *Câmera lenta*. 2017, p. 12-13.

<sup>445</sup> GINZBURG, Natalia. *As pequenas virtudes*. [1962]. 2020. Disponível em: <https://sergiodesouza.medium.com/vocaçao-natalia-ginzburg-a61a3dde0c7>. Acesso em: 18 de agosto de 2022.

<sup>446</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Cantiga de enganar”, *Claro enigma*. [1951] 2015.

<sup>447</sup> STIGGER, Veronica. “O maquinista”. 2019, p. 23-26.

resguardando a opacidade dos sujeitos, de Bierrenbach é o ponto de partida para a pequena narrativa. Stigger cria uma sequência narrativa conectando a série de imagens de Bierrenbach: “Mateus chegou cedo, muito cedo. Não era dia ainda. Como de costume, ele viera a pé, pelo meio dos trilhos, debaixo da escuridão da noite.” Os personagens João e Mateus veem o “Maquinista” emoldurado pelas janelas do trem: “E o Maquinista? Está lá dentro, indicou João, está vendo? [...] Quando passaram ao lado da janela através da qual se via o Maquinista, não resistiram e espiaram lá dentro”. Diante do silêncio das imagens, a narradora imagina, escreve os diálogos, os pensamentos e as sensações dos personagens. Neste trecho acima, Stigger implica um terceiro olhar na narrativa (que se soma ao da fotógrafa e ao da escritora): o olhar dos personagens, que vem o Maquinista como uma imagem emoldurada pelas janelas. E eles observam como a figura humana está aprisionada nesta máquina: “O Maquinista, mesmo sendo um tipo franzino, com o rosto chupado e os ossos saltados como os de um faquir, mal cabia no espaço exíguo”. E eles o veem num momento de exaustão, dormindo em pé: “depusera a cabeça sobre os braços e assim dormia”. A história se desenrola em um dia soturno: “um dia nublado com pesadas nuvens cinza no céu”.<sup>448</sup>



**Figura 75:** O maquinista.

**Fonte:** Fotografias de Cris Bierrenbach.

<sup>448</sup> STIGGER, Verónica. “O maquinista”. 2019, p. 23-26.

### 3.2.1 *Arábia*



**Figura 76:** Máquinas de escrever.

**Fonte:** Frames dos filmes *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans, e *O homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov.

Encontramos também maquinistas e “máquinas de escrever” no cinema (fig. 76). No filme *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans, temos acesso à vida ordinária de Cristiano através da leitura de seu diário, no qual ele nos narra suas memórias e suas histórias de vida, assim como os acontecimentos do seu dia a dia. Com sua escrita, Cristiano tem a oportunidade de recriar sua vida através dos recursos da linguagem. Convocado a escrever sua própria vida pelo grupo de teatro da fábrica, a escrita, que era algo distante da realidade do personagem — ele diz que há muito tempo não pegava em uma caneta — torna-se um hábito e, de certa maneira, uma força vital. Este homem comum tem sua vida marcada por diversos trabalhos precários, mas também por momentos de alegria e amor. Nas conversas e cantorias com seus companheiros, assim como na sua relação com Ana — personagem que é sua supervisora na fábrica de tecidos, por quem Cristiano se apaixona e nos diz que é o assunto principal sobre o qual ele gostaria de escrever em seu diário —, Cristiano experimenta momentos de liberdade, intensidade e afeto, nos quais a ação da máquina do trabalho é interrompida. Antes, porém, de nos contar sobre este encontro, que depois se transforma em um desencontro, Cristiano precisa nos contar sua dura trajetória até aquele momento, atravessada por uma temporada na prisão, pelas andanças na estrada, pelos conflitos nos trabalhos por onde ficou por curto períodos de tempo.<sup>449</sup>

<sup>449</sup> Ver a leitura que João Campos (2017) dedicou ao filme no momento de seu lançamento. Disponível em: [https://cinerocinante.com/2017/10/11/arabia-2017-de-affonso-uchoa-e-joao-dumans/#\\_ftn2](https://cinerocinante.com/2017/10/11/arabia-2017-de-affonso-uchoa-e-joao-dumans/#_ftn2). Acesso em: 06 de setembro de 2022.



Na sua pesquisa sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo, Mariana Souto (2019) repara que, nas primeiras décadas do século XXI, a figura do operário, que era central nos filmes engajados da segunda metade do século XX, se torna escassa. Souto observa o retorno dessa figura no filme *Em trânsito* (2013), de Marcelo Pedroso (fig. 77). Em *Arábia* o trabalhador operário reaparece, portanto, de forma emblemática. Neste filme, a presença da siderúrgica, em um modelo de trabalho industrial que permanece como resíduo no Brasil do século XXI, aparece como mecanismo de exploração de seus trabalhadores precarizados, tornando insalubre a vida daqueles que moram em seus arredores, como vemos no começo do filme, na vida de André e de seu irmão. André é quem encontra e lê o diário de Cristiano.



**Figura 77:** Retorno da figura do operário no cinema brasileiro contemporâneo.  
**Fonte:** Frames dos filmes *Em trânsito* (2013), de Marcelo Pedroso, e *Máquina infernal* (2021), de Francis Vogner dos Reis.

No filme, acompanhamos a trajetória de vida de Cristiano, que, depois de seu colapso na siderúrgica, tem seu caderno encontrado e lido pelo jovem André. Ao longo do filme, acompanhamos o itinerário traçado por Cristiano no interior de Minas Gerais (de Contagem a Ouro Preto), submetido a inúmeros regimes de trabalho precarizado em diversos lugares (da plantação de mexerica ao trabalho industrial). Com a escrita, Cristiano pôde testemunhar suas experiências e transmiti-las a André, que as lê, tornando-as visíveis aos espectadores do filme. Se o filme nos mostra a vida instável de Cristiano, que está sempre à procura de empregos e fontes de renda para sobreviver, nos mostra também suas relações de afeto, amizade e amor com diferentes personagens ao longo de suas andanças.

Entre os anos 1960 e 1980, os operários no cinema brasileiro eram figurados sob o registro que Jean-Claude Bernardet (2003) nomeou como “modelo sociológico”. Nele, os filmes tomavam para si a voz do saber que circunscrevia fortemente o sujeito filmado ao conjunto de

condições que determinavam sua ação e suas atitudes (daí o frequente recurso às generalizações, aos conhecimentos dos especialistas e às estatísticas). Já nos anos 2000, começamos a ver narrativas em que os dramas sociais dão lugar às histórias individuais. Passamos a ver, no século XXI, a vida dos sujeitos tomada em suas singularidades. Quando *Arábia* retoma a figura do operário e do trabalhador na segunda metade dos anos de 2010, a vida desse personagem nos é contada em primeira pessoa, apanhada em toda a sua singularidade e, ao mesmo tempo, atravessada também por questões coletivas.

A Vila Operária de Ouro Preto é o cenário em que o filme se inicia e se encerra, um lugar desolado e devastado, onde a “máquina do mundo” já se instalara e desenvolvera seu trabalho de exploração (da terra e dos trabalhadores). Entre seus diversos trabalhos, Cristiano é explorado mais uma vez e entra em colapso naquela *grande Máquina*, uma siderúrgica instalada no interior de Minas Gerais. A fábrica corrói a vida em seu entorno; corrói a vida dos que ali trabalham. A cidade parece estar paradoxalmente instalada na fábrica, passando a existir em função dela, e não o contrário. Comentando as condições mecânicas de trabalho no início do século XX, Walter Benjamin escreve que “o operário não especializado é o mais profundamente degradado pelo condicionamento imposto pela máquina. Seu trabalho se torna alheio a qualquer experiência”.<sup>450</sup> O filósofo alemão se dedicou a demonstrar como a modernização do mundo no século passado repercutiu na perda da experiência e na decadência de suas possibilidades de narração. No filme *Arábia*, porém, vemos como Cristiano, apesar de toda a dominação, ainda é capaz de narrar sua própria história, interpelando a alienação de sua força de trabalho, assim como lembrando os encontros alegres que teve com seus companheiros ao longo da vida, encontros em que, por sua vez, a experiência no mundo era transmitida de um ao outro. O trabalho mecanizado aparta e segrega os sujeitos, que, ainda assim, criam laços comunitários nos momentos de descanso e lazer.

Diante de nossa atual cultura midiática marcada pelo narcisismo e pelo exibicionismo, pela grande inflação das narrativas de si (como nas redes sociais, nos *reality shows*) no “espaço biográfico” contemporâneo,<sup>451</sup> como podemos compreender a escrita de si de Cristiano e sua narração em primeira pessoa no filme *Arábia*? Em primeiro lugar, diríamos que o “roteiro” do filme foi escrito a várias mãos e é atravessado por diversas vozes (a do ator, dos cineastas, das

<sup>450</sup> BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. 1989, p. 126.

<sup>451</sup> “Assistimos hoje a uma proliferação de narrativas vivenciais, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos; aos inúmeros registros biográficos na mídia, retratos, perfis, entrevistas, confissões, reality shows; ao surto dos blogs na internet, ao auge de autobiografias intelectuais, de relatos pessoais nas ciências sociais (a chamada antropologia pós-moderna), a exercícios de ‘ego-história’, ao uso dos testemunhos e dos ‘relatos de vida’ na investigação social, e à narração auto-referente nas discussões teóricas e epistemológicas.” KLINGER, Diana. “Escrita de si como performance”. 2008, p. 14.

referências literárias), e também se trata de um relato em que se conta a história de muitos personagens: uma narrativa que traz a marca de diversos encontros e amizados. A primeira pessoa do singular — a narrativa calcada na história de uma vida — também indica que se conta uma história a partir de uma perspectiva demarcada, de um ponto de vista concreto — não se trata de uma história universal, ou de um retrato geral da classe trabalhadora. Outra diferença em relação à cultura midiática contemporânea, um dos gestos críticos dos cineastas, é o de apanhar a “irredutível alteridade” de Cristiano em sua opacidade, narrando-se a vida de um personagem excluído dos circuitos da comunicação de massa (personagem que ora é estigmatizado, ora invisibilizado pela mídia). Luís Felipe Flores também se coloca estas questões:

como restituir essa experiência do real em forma de imagens cinematográficas quando as mídias de massa erigem, todos os dias, camadas de blindagem, em um bombardeamento incessante da nossa percepção? Como perfurar, em alguma medida, a barreira de uma visualidade manipulada — e manipuladora —, quando toda imagem, palavra ou potência de vida parece ser rapidamente absorvida pelas fronteiras das mídias? A resposta do filme, a princípio, é assumir a opacidade inexaurível da narrativa, colocando em evidência as dificuldades de existência do trabalhador com sua dose de melancolia, perda, incompletude. É assumir, ainda, o anseio do sujeito por uma vida livre, desprovida da exploração capitalista e forjada, se assim quisermos, em um momento insurreto de interrupção.<sup>452</sup>

Antes de entrar na análise do filme, faremos uma breve caracterização do seu modo de produção e de seu processo criativo a partir de uma aula que João Dumans ofereceu no Núcleo de Audiovisual do Grupo Galpão. Ao contrário do senso comum, que acredita que o diretor de cinema é aquele que tem domínio sobre todo o processo de um filme — como aquele que sabe e tem certeza sobre o que faz — Dumans disse que, para ele, a direção cinematográfica é o lugar do não saber: a direção é a condução de um processo de busca e de investigação da realidade. Segundo ele, existem diversos caminhos possíveis para a escrita de um projeto de cinema. O modelo tradicional narrativo estaria vinculado a uma “ciência do roteiro” (com suas fórmulas dramáticas de criação de personagens que se desenvolvem psicologicamente através de um incidente inicial, depois passam por complicações progressivas, até atingir uma crise e um clímax, que o levaria a uma revelação final de sua história). Dumans, por outros caminhos, defende um processo de escrita experimental, que se concretiza a partir da proposição de ações aos personagens; um processo em que se descobre, no próprio ato da filmagem, um modo para se apresentar uma experiência de vida (através da encenação concreta de um texto escrito, através da proposta de ações).

<sup>452</sup> FLORES, Luís Felipe. “Mil e uma noites na cidade industrial: o realismo em Arábia”. 2020, p. 94.

O cinema clássico narrativo é regido por princípios de realidade, coerência e verossimilhança — filmes em que os sentidos e as sensações são transmitidos ao espectador a partir da composição de blocos orgânicos de planos, da construção meticulosa das cenas, em que os personagens interagem entre si e com o espaço —, enquanto os filmes modernos (experimentais e de vanguarda) se pautam muitas vezes pela desconstrução da cena, pela fragmentação da narrativa e pela construção aberta de seus personagens. Este outro tipo de cinema busca novas maneiras de se relacionar com o mundo e com a realidade que não estão presas à narração de uma história convencional. O texto, nestes casos, é muitas das vezes uma ideia vaga que só encontrará sua forma no momento próprio em que se liga a câmera. O roteiro, nestes casos, é mais uma questão de produção (como se organizará economicamente o filme), do que uma questão de criação, em que o escritor deveria partir da página em branco para a construção posterior de uma imagem. A decupagem, para Dumans, é tanto uma etapa técnica da direção (como posicionar a câmera, em qual ângulo, operando quais movimentos), como também um processo subjetivo (o modo como um criador organiza o espaço e o tempo de uma cena). Dumans defende a direção como um trabalho processual: os métodos escolhidos (filmar com atores ou não atores; filmar diálogos decorados ou improvisados; usar uma grande equipe ou uma equipe reduzida; usar iluminação artificial ou não) impactam no resultado estético obtido com o filme finalizado.

No filme *A vizinhança do tigre* (2014), por exemplo, o diretor Affonso Uchôa se dedicou a fazer filmagens documentais do Bairro Nacional, em Contagem, capturando cenas do cotidiano das pessoas naquele espaço, promovendo encontros e situações mediados pela câmera. Em um segundo momento, Uchôa selecionou, a partir de seu material de pesquisa, os atores com quem queria continuar as filmagens (entre eles Aristides Jr. que faz o personagem Cristiano em *Arábia*), e só então começou a pensar como aquela realidade ganharia uma forma estética. O roteiro funciona, neste modelo de cinema, como um mapa, um diagrama da existência, e não como uma fórmula ou uma estrutura rigorosa. O roteiro como uma intuição, um *insight* que desencadeia uma busca artística. A filmagem, por sua vez, é um laboratório, em que se descobre o que se quer fazer ao longo da própria busca artística. A filmagem é uma cena aberta aos gestos performáticos. Como criar circunstâncias favoráveis para filmar uma cena? Como posicionar a câmera para filmar? Estas são as questões que Dumans e Uchôa se colocam diante da filmagem do filme *Arábia*.

Esses cineastas se inspiram no método criativo de Roberto Rossellini. Nas cartas que Ingrid Bergman trocou com o diretor italiano, no final dos anos 1940, a atriz (mundialmente famosa pelo cinema comercial) expressou seu desejo de atuar em um filme do neorrealismo

italiano após ter assistido ao filme *Paisá* (1946), de Rossellini, que filma as ruínas do pós-guerra europeu. Na resposta à carta, Rossellini apresenta à atriz a sua ideia para a filmagem de *Stromboli* (1950), que surgiu a partir da sua visão de uma cena concreta. O pensamento se faz através de um olhar. A visão — a percepção visual — é um aprendizado estético. A carta se tornou o roteiro do filme. A filmagem é um modo de ler as contradições dramáticas e as tensões de forças discrepantes da realidade. O filme é um processo que coloca algo do mundo em movimento. A narrativa surge a partir da visão (e não o contrário, em que a imagem surgiria depois do texto escrito). Rossellini escreve: “Para contar tenho que ver”.

O filme *Arábia* surge, então, de um desejo, como o de Rossellini, de fazer um filme com Aristides Jr. a partir de sua realidade e suas experiências de vida. Este ator não profissional foi convidado a escrever um caderno de notas sobre sua própria história ao longo da pré-produção do filme:

no *Arábia*, a gente pediu para o Juninho [Aristides Jr.] escrever um caderno durante o processo. Ele também escreveu um diário, que não foi a base do roteiro (o roteiro é completamente diferente do seu caderno), mas foi uma ótima experiência pra ele organizar pensamentos e lembranças. Para a gente também foi ótimo ler aquilo e sentir a força do que estava escrito. Qual era a melodia da reflexão e da lembrança do Juninho que era um cara como o Cristiano<sup>453</sup>.

A partir desses escritos, Dumans e Uchôa criaram as situações dramáticas e um enredo (não propriamente um roteiro) através do qual a vida de Aristides seria reconfigurada em um filme de ficção. Affonso Uchôa afirma que *Arábia* é uma ficção ancorada “numa experiência real. Porque ela contamina a ficção, traz uma força insuspeitada, evita a impostura de criar um mundo sem lastro.”<sup>454</sup>

Jacques Rancière se pergunta: “o que faz a diferença entre uma ficção literária e o simples relato das coisas e das pessoas encontradas casualmente pela vida?”. Ao que ele responde: “o que separa a ficção da vida ordinária é a existência de um começo, de um meio e de um fim.”<sup>455</sup> A ficção, para Rancière, é uma organização da experiência vivida em uma “estrutura de racionalidade” que apresenta aos leitores de um livro (ou aos e espectadores de um filme) uma série de ações que encadeiam elementos da narrativa através de ligações temporais — compreendidas como uma forma de linguagem que concatena cenas com “começo, meio e fim”. Observamos que uma narrativa ficcional transforma eventos da vida ordinária em imagens literária, através das quais o escritor (ou o cineasta) nos oferece uma inteligibilidade — uma

<sup>453</sup> UCHÔA, Affonso. “A periferia reimaginada”. 2020, p. 202.

<sup>454</sup> UCHÔA. “A periferia reimaginada”, p. 200.

<sup>455</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido*. [2013] 2017, p. 9.

percepção sensível — dos acontecimentos vividos, transformando a “vida real” em matéria literária, construindo, assim, “um certo sentido de realidade”.<sup>456</sup>

Vejamos o que Affonso Uchôa, um dos diretores de *Arábia*, escreve sobre seu cinema como “máquina de anti-história”:<sup>457</sup> “a história é normalmente escrita pelos ricos e poderosos, os generais, políticos; aqueles que não sofreram. [...] Na vida dos trabalhadores e daqueles que são marginalizados nós vemos como o mundo realmente é construído. O cinema é uma máquina de anti-história porque pode contar as histórias deles.”<sup>458</sup> Se a história oficial é constituída por acontecimentos extraordinários e pelos nomes dos protagonistas e dos vencedores, a “anti-história” se aproxima das narrativas que nos contam a “vida menor”, a vida dos homens e das mulheres comuns, a vida dos sujeitos oprimidos, daqueles que estão nas sombras dos grandes eventos históricos.

### 3.2.2 Diário íntimo

No filme *Arábia* temos acesso a uma narrativa escrita a partir das memórias do personagem Cristiano, que transforma a sua vida ordinária (os acontecimentos aparentemente desordenados de sua experiência) em uma sucessão de “detalhes” que, em conjunto, nos apresentam a história de sua vida. Rancière analisa a ficção moderna, ou a “nova ficção” (à qual *Arábia* se filia, ao trazer em seu título uma referência ao conto homônimo de James Joyce), como uma narrativa não mais regida pela “necessidade e pela verossimilhança” — pelas relações de causa e efeito do regime representativo, em que as ações e as partes da narrativa se organizam em um todo orgânico —, mas como uma sucessão de “acontecimentos sensíveis liberados das cadeias da causalidade”.<sup>459</sup> Cristiano, o narrador, conta sua vida através daquilo que restou, das lembranças que sobraram em sua memória dos acontecimentos e dos encontros que teve em sua vida. Em sua narrativa — que ouvimos na sua leitura em *off* e também vemos nas cenas — apreendemos cenas de sua vida, que se passa em diversos lugares no interior de Minas Gerais. Ao narrar, os momentos dispersos da experiência de Cristiano encontram conexões, formando um mosaico que constitui sua vida. O fluxo contínuo e indivisível da experiência vivida se recompõe através dos resíduos da lembrança que permitem a rememoração (a reconstrução da vida) no presente da escrita. Ao longo da elaboração do roteiro do filme, como dissemos, o ator Aristides Jr.

<sup>456</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido*. [2013] 2017, p. 12.

<sup>457</sup> Essa expressão, como vimos anteriormente, é convocada por José Miguel Wisnik, na esteira de Octavio Paz, para se referir à obra de Drummond.

<sup>458</sup> UCHÔA, Affonso. “Entrevista”. 2019.

<sup>459</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido*. [2013] 2017, p. 35.

escrevia um caderno anotando memórias de sua própria vida, uma vida de um homem comum. Esse material da vida empírica do ator foi reelaborado pelos diretores do filme em uma narrativa ficcional (uma história com começo, meio e fim) transformando a vida real em uma estrutura narrativa. O trabalho ficcional do roteiro, fortemente calcado na experiência de vida de Aristides, transfigura a vida ordinária (o simples relato de uma vida) em

uma estrutura de racionalidade: um modo de apresentação que torna as coisas, as situações ou os acontecimentos perceptíveis e inteligíveis; um modo de ligação que constrói formas de coexistência, de sucessão e encadeamento causal entre os acontecimentos e confere a essas formas as características do possível.<sup>460</sup>

O filme não nos apresenta um documentário construído em torno de uma vida tal qual ela foi, não reproduz a história de Aristides, mas nos apresenta a vida de Cristiano através do signo da ficção e dos recursos dramáticos do cinema e da encenação. *Arábia* nos mostra a vida de um trabalhador como ela poderia ter sido, conjugando a história de uma vida particular com uma comunidade de personagens de nossa história social, como, por exemplo, os operários do ABC paulista. Não se trata, tampouco, de figurar a vida de Cristiano como um tipo sociológico, como se sua vida representasse toda a experiência dos trabalhadores do Brasil. Trata-se, sim, de observar como uma vida comum é marcada por uma série de acontecimentos contingentes e históricos. Interessa-nos observar como, no filme, uma vida pessoal e subjetiva é atravessada pela história do Brasil; como a vida se abre para a história, conectando Cristiano com outros trabalhadores do nosso país. O filme nos faz pensar que a vida de uma pessoa (de todas as pessoas) é constituída por uma série de experiências e acontecimentos, grandes e pequenos — grandes amizades, grandes paixões, grandes sentimentos; e também pelos pequenos, pois vividos no tecido da vida cotidiana.

Em uma entrevista concedida a Cláudia Mesquita, em torno de *Santo forte* (1999), Eduardo Coutinho esboça uma ideia de um filme: “Eu sempre digo: o ideal seria fazer um filme sobre o Brasil com uma pessoa. [...] Pensar o Brasil.”<sup>461</sup> *Arábia* é um filme sobre um país através do ponto de vista de um personagem, trabalhador, que é uma figura excluída das grandes narrativas históricas. Não se trata, como dissemos, nem de uma caracterização sociológica, generalizante, nem metonímica, como se em Cristiano encontrássemos *todo* o Brasil, todos os brasileiros. Como nos filmes de Coutinho, presenciamos como a vida de uma pessoa ordinária, apreendida em sua singularidade, é atravessada pelas questões sociais e históricas de um país.

<sup>460</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido*. [2013] 2017, p. 11.

<sup>461</sup> OHATA, Milton [org.]. “Fé na lucidez”. Entrevista de Eduardo Coutinho com Cláudia Mesquita. 2013, p. 238.

Vemos, na vida singular, como um sujeito comum vive as contradições do Brasil: como sua vida subjetiva é afetada pela história econômica e social.

No cinema brasileiro contemporâneo, quase oitenta anos após a publicação do poema “O operário no mar” (1940) de Drummond, observamos filmes em que as figuras do povo, historicamente excluídas da produção cinematográfica, começam a produzir suas próprias imagens, em um movimento de autorrepresentação e autoexpressão. No filme *Arábia* (2017) há, sim, uma relação de distância entre os cineastas e o ator, mas também está presente — podendo ser visto na própria materialidade do filme, na intimidade e proximidade com que os diretores filmam os personagens do povo — um forte desejo de aliança, uma vontade de *fazer com*, de construir uma cena em comum para que Aristides/Cristiano possa expressar sua própria experiência de vida, compartilhando-a com o espectador. *Arábia* é uma ficção que, a partir da experiência concreta, recria a vida do personagem sondando as virtualidades do real, em um movimento duplo de diferenciação: do próprio ator que, ao interpretar Cristiano, se difere de sua vida concreta; e do espectador que, ao assistir ao filme, experimenta uma história de vida que não é a sua, mas com a qual pode se identificar, e também dela se ver separado.



**Figura 78:** Juventude em marcha.

**Fonte:** Frames dos filmes *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchôa, e *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans.



Os próprios enquadramentos do filme (nos momentos em que a vida é colocada *em cena*), nos apresentam sensivelmente essa relação de proximidade e identificação com os personagens. Entramos no universo do filme em pleno movimento, no meio do passeio de bicicleta de André pelas estradas de Minas. A câmera faz um longo *travelling* acompanhando a descida do jovem, em meio às montanhas da bela paisagem mineira, que o levam de volta à Vila Operária. Se *A vizinhança do tigre* (filme anterior de Uchôa) terminava com os jovens andando de skate pelas ruas do bairro, *Arábia*, por sua vez, começa também *em marcha*. A direção de André, no entanto, não é centrífuga, saindo da cidade, mas voltando a ela: seu movimento é de retorno, da direita pra esquerda, do alto para baixo (enquanto os planos de *A vizinhança* são frontais). O filme nos apresenta primeiramente este personagem, que parece ser, a princípio, o protagonista do filme. E ele nos é apresentado em um plano-sequência que dura quase três minutos (fig. 78). Primeiro vemos um plano fechado apenas da bicicleta com sua sombra projetada no chão, para depois vermos seu corpo por inteiro em meio à paisagem. Sua expressão é séria, concentrada, um pouco cansada do passeio. Na trilha sonora extra-diegética escutamos a música americana chamada *Blues run the game* (1965), de Jackson C. Frank. Esta música norte-americana cria um deslocamento do cenário do interior de Minas com uma música estrangeira, como se *desenraizasse* o personagem, na defasagem da trilha em relação à paisagem. Esta operação de defasagem geográfica e temporal também está presente em *A vizinhança do tigre* quando escutamos a música do Mali, na África, de Ali Farka Touré, e vemos imagens do bairro de Contagem. Ao mesmo tempo em que vemos uma história de personagens vinculados a um espaço específico, há uma abertura das imagens em direção a outras tradições (musicais, cinematográficas) de outros países, fazendo referência aos filmes “*folks*”, histórias de formação de jovens norte-americanos.<sup>462</sup> Esse deslocamento geográfico se faz presente também no título do filme, que nos remete à Arábia. Na música de Franck, ouvimos a história de um sujeito que viajou para a Inglaterra ou para a Espanha (indicando a indeterminação e indiferença do lugar). Em todos os lugares por onde passava, o *blues* (a música e a sua melancolia) o acompanhavam, como se a canção, com sua dor e também resistência, estivesse presente em diferentes lugares (em Ouro Preto ou em algum lugar da Arábia):

*Catch a boat to England baby  
Maybe to Spain  
Wherever I have gone  
Wherever I've been and gone*

<sup>462</sup> Em uma entrevista, por exemplo, Uchôa nos diz que um dos filmes de referência para Arábia era *The last picture show* (1971), de Peter Bogdanovich.

*Wherever I have gone  
The blues are all the same*

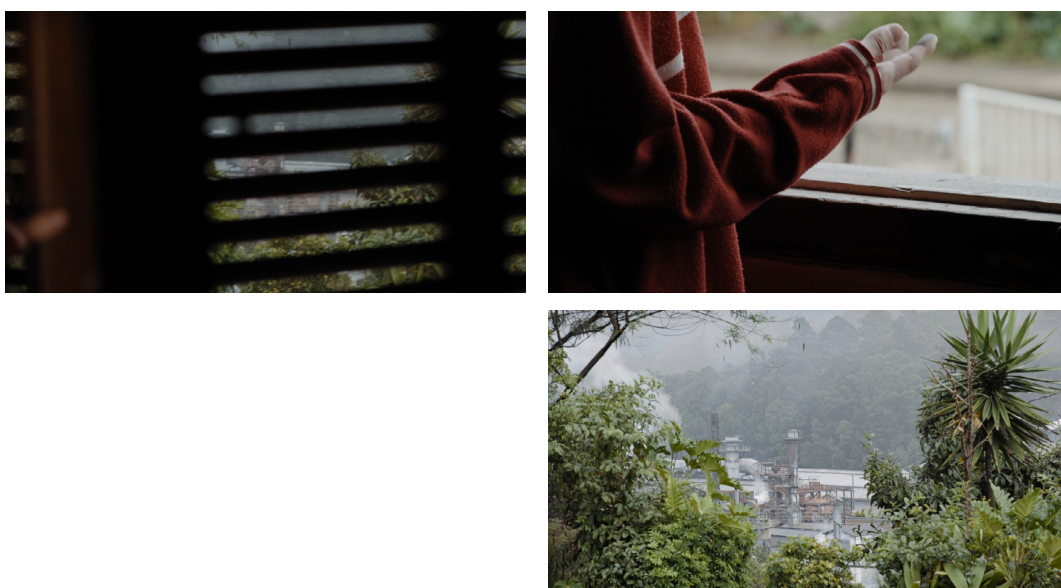
Affonso Uchôa reconhece que a música de um lugar diferente daquele filmado nos faz “perceber a conexão entre Joanesburgo e Contagem, e ampliá-la para outros lugares: o interior de Minas também é o Arkansas, e pode ser o Kentucky. A música nos filmes vem explicitar esse diálogo subterrâneo, mostrar como essas vidas se conectam. Chamei isso de whitmaniano porque, no final das contas, esses personagens são vários, são multidão, são legião.”<sup>463</sup> Esses personagens que são multidão, ao mesmo tempo singulares e plurais, resguardam suas particularidades, mas também compartilham traços em comum com outros personagens dentro e fora do filme. Ao som desse *blues*, André transcende a “história brasileira, abraçando uma outra história mais vasta, que acontece em toda parte.”<sup>464</sup>

Este primeiro plano que nos mostra um momento de leveza (pois o personagem e a câmera como que deslizam suavemente pela paisagem) é entrecortado duramente pelo som ruidoso da siderúrgica, que aparece em uma imagem noturna. Vemos a fumaça subindo do chão ao céu, iluminada pela luz de um poste. Na sequência somos transportados para o interior da casa de André, onde vemos seu irmão, na penumbra, iluminado por um fecho de luz que vem de fora, tomado por uma tosse constante. A sombra de André adentra o quadro obstruindo a visão do menino, quase que escurecendo por completo o quadro. O filme nos mostra a relação direta da exploração ininterrupta da fábrica com a degradação da saúde daqueles que vivem na sua proximidade. A indústria afeta não apenas a vida dos trabalhadores, como também a das crianças e dos jovens, dos homens e das mulheres daquela região. A poluição do meio ambiente causada pela siderúrgica afeta diretamente a respiração dos sujeitos que ali vivem. A casa é o contra-campo da fábrica, mostrando seu impacto negativo inclusive na vida doméstica. A vida de André e seu irmão são marcadas pelo abandono, pelo desamparo, seja ele social (pelas condições de vida precária) e familiar (pois seus pais não estão por perto). André pergunta se o irmão tomou seu remédio, ao que a criança responde: “não, acabou”. Eles tentam descansar, mas o som da fábrica invade o quarto. André abre a janela, que tem uma relação de contiguidade direta com a fábrica, e limpa a fuligem deixada ali pela operação das máquinas. O movimento de câmera faz uma panorâmica que nos mostra primeiro a janela fechada, que é aberta pelo personagem. Ele observa seu dedo sujo pela poluição da fábrica, na sua concretude do detalhe, e, no mesmo plano, dirige seu olhar para a fábrica. Neste plano-sequência, que vai do interior fechado do quarto ao exterior da paisagem vista da janela, a câmera se movimenta lateralmente

<sup>463</sup> UCHÔA, Affonso. “A periferia reimaginada”. 2020, p. 205.

<sup>464</sup> UCHÔA. “A periferia reimaginada”, p. 206.

e vemos a fumaça que sai das engrenagens e preenche o quadro (fig. 79). Nesta operação filmica, em uma montagem no interior do próprio plano, o filme cria uma relação sequencial entre o plano detalhe, que nos mostra um índice mínimo da devastação da fábrica (vista na ponta de um dedo), ao plano geral, que nos mostra a fábrica vista pelo ponto de vista de André. É uma operação próxima àquele postulado ético-estético de Eduardo Sterzi, de que para filmar ou fotografar a catástrofe, é preciso articular o micro e o macro, observando o modo como a grande máquina invade a vida menor.



**Figura 79:** Fábrica vista da janela.

**Fonte:** Frames do filme *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans.

Após o prólogo de dez minutos, Cristiano aparece ao fundo do plano, desfocado, em uma cena filmada de dentro do carro (em que um terço está pendurado no retrovisor), do ponto de vista de André e sua tia. O vidro do carro é como uma tela em que o personagem aparece (fig. 78). Cristiano já aparece aqui justamente em meio às suas inúmeras caminhadas, ao lado do muro da fábrica. Em mais um de seus gestos de cuidado e compaixão, a tia diz a André, “olha, o Cristiano da fábrica”, oferecendo carona ao trabalhador (seu nome vem acompanhado do lugar em que ele ocupa naquela sociedade, a *fábrica*). Em meio à história de André, somos apresentados ao personagem Cristiano, que de perto, em primeiro plano, em sua primeira aparição, filmado de dentro do carro, em que a janela lateral cria um sobreenquadramento. O filme

nos apresenta Cristiano enquadrado em uma moldura. Para Jean-Louis Comolli, “quando *há quadro dentro do quadro*, e sempre foi assim (desde Carlitos e Keaton), o cinema deseja se fazer ver como quadro, ou seja, como artifício”.<sup>465</sup> No carro, Cristiano nos diz que “não é muito de reunião”, e que não tem notícias de seu amigo Cascão, que foi demitido. Nesta cena somos apresentados à solidão dos trabalhadores: como a força das reuniões sindicais se diluiu, e a precarização do trabalho os atingiu, eles podem ser demitidos a qualquer momento, sem terem os seus direitos trabalhistas garantidos. Um silêncio melancólico sucede o diálogo; escutamos novamente a nota de um violão (em uma trilha não diegética), e vemos uma imagem noturna e recorrente da fábrica, com seu ruído incessante.

A tia de André e Marcos é uma enfermeira e cuidadora. Ela os visita e arruma a casa, bagunçada. Mais adiante no filme, vemos o olhar melancólico de André que fuma um cigarro, olhando para a fábrica pela janela, ouvindo seus barulhos, ao som de violão elétrico na trilha sonora. É o olhar de um jovem sem perspectiva de mudança nem horizonte de futuro. Marcos, irmão de André, diz que não tem vontade de ir à missa. André pergunta: “você acredita em Deus”, e ele responde “só creio... mais fácil que exista o capeta do que Deus, o mundo só tem matação, morte, não tem milagre”. O diálogo nos mostra a visão de mundo pessimista da criança, que desde cedo reconhece a falta de vínculos religiosos e a inexistência da perspectiva de redenção. Na sequência, vemos André, no quarto, desenhando a fábrica diante da sua visão através da janela. Um som da sirene de uma ambulância se sobrepõe ao ruído incessante da fábrica. Quando o vemos pela segunda vez, Cristiano já aparece deitado em uma maca, em coma, após o colapso na fábrica.



**Figura 80:** Colapso de Cristiano

**Fonte:** Frames do filme *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans.

<sup>465</sup> COMOLLI, Jean-Louis. “Corpos e quadros, notas sobre três filmes de Pedro Costa”. 2010, p. 94.

A tia de André pede que o sobrinho vá até a casa de Cristiano pegar suas roupas para levá-las ao hospital. Quando André chega por lá, de bicicleta, a câmera já o espera do lado de dentro. André abre os armários para pegar as roupas nos fazendo ver uma imagem da Virgem Maria com seu filho e outra da paixão de Cristo (fig. 80). Em uma entrevista, os diretores do filme dizem que o nome Cristiano é uma referência a Jesus Cristo. Mas na vida de Cristiano não há redenção; a não ser a da escrita. André corta seu dedo quando tenta juntar os cacos de um copo de vidro que quebra no chão. É esta ferida que o faz limpar o dedo sujo de sangue em um jornal, descobrindo, embaixo dele, o caderno de Cristiano. A tia de André dirige seu olhar à janela, ao lado da maca de Cristiano, e profere um curto monólogo: “depois que ele chegou aqui dormiu e não acordou mais. Eu não sei direito a quem avisar, ele morava sozinho, não tinha ninguém”. Este enunciado nos coloca diante da radical solidão e do abandono do personagem, que tem apenas esparsos registros na polícia, alguém sozinho no mundo, sem amigos e sem família. A vida ordinária de Cristiano, que seria relegada ao anonimato e ao total esquecimento, ganha uma nova existência quando André começa a ler seus cadernos. E não seria esta a perspectiva de redenção que Walter Benjamin lê diante do Juízo Final? “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.”<sup>466</sup> No caso de Cristiano, ele é o próprio cronista de sua vida: “cada momento vivido transforma-se numa citação à ordem do dia — e esse dia é justamente o do juízo final”.<sup>467</sup> Giorgio Agamben transporta essa exigência de redação da escrita para o campo das imagens (ele se refere à fotografia, mas estendemos suas reflexões também ao cinema):

Trata-se de uma exigência: o sujeito fotografado exige algo de nós. [...] Mesmo que a pessoa fotografada fosse hoje completamente esquecida, mesmo que seu nome fosse apagado para sempre da memória dos homens, mesmo assim, apesar disso — ou melhor, precisamente por isso — aquela pessoa, aquele rosto exigem o seu nome, exigem que não sejam esquecidos. [...] a fotografia exige que nos recordemos; as fotos são testemunhos de todos esses nomes perdidos, semelhantes ao livro da vida que o novo anjo apocalíptico — o anjo da fotografia — tem entre as mãos no final dos dias, ou seja, todos os dias.<sup>468</sup>

Para Affonso Uchôa, há em *Arábia* “o desejo humano de permanência, de vencer a morte. A literatura cumpre esse papel.” Ele nos diz que: “quando você lê o diário do Juninho, você percebe que, como todo mundo, os pobres também querem perdurar, também querem lembrar do Preto que morreu. Para que ele não desapareça. E também querem se fazer lembrar.

<sup>466</sup> BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de história”. [1940] 1987, p. 223.

<sup>467</sup> BENJAMIN. “Teses sobre o conceito de história”, p. 223.

<sup>468</sup> AGAMBEN, Giorgio. “O dia do Juízo”. 2007.

Fazer esses filmes é lidar com essa matéria, com esse desejo de permanecer.”<sup>469</sup> O desejo pela memória (não só por escrito) é também um desejo de se tornar imagem. Os personagens de *A vizinhança do tigre*, por exemplo, “tinham um desejo de imagem, e entendiam a imagem do jeito deles. Isso eu percebi, eles sabiam que queriam ser vistos. E a imagem era inconscientemente uma vontade de existir. Aparecer, existir na imagem é uma maneira de não morrer.”<sup>470</sup> O desejo pela memória é um desejo de imaginação, que aponta não só para o registro documental do passado como também para o futuro, marcado pelo registro performático das cenas e pelas construções ficcionais. A vontade de ser tornar imagem significa não só a conservação do que foi como também a projeção de tudo que poderia ser. Os filmes de Uchôa e Dumans trazem, portanto, não apenas o registro de vidas marcadas por precariedades e carências, mas a figuração de vidas nas quais pulsam a invenção e a criatividade, que se expressam nos diálogos, nas brincadeiras, nas músicas, nos textos escritos. Clarice Lispector defende que a escrita é uma *salvação*, que

salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada.<sup>471</sup>

Em seu estudo sobre a escrita dos “diários íntimos”, Maurice Blanchot (1959) escreve que a escrita é uma forma de *salvar os dias*, pois, para ele, o diário é “um empreendimento de salvação: escrevemos para salvar a escrita, para salvar a vida pela escrita [...]. Escrevemos para salvar os dias”.<sup>472</sup> A escrita salva a vida do esquecimento. A vida escrita de Cristiano sobrevive no tempo, após o seu colapso, pois com a leitura de André, suas memórias acessam o tempo presente e sua voz se dirige aos espectadores do filme no futuro. Com sua escrita, Cristiano nos exige que não seja esquecido. Para Jeferson Tenório (2022), escrevendo um diário, se vive duas vezes: “quem escreve diários vai muito além de um mero registro. Um diário é uma biografia dos próprios sentimentos. [...] Como uma necessidade de viver a vida duas vezes: uma pela experiência e outra pela escrita. [...] Um diário sobrevive à própria morte.” O diário é, assim, “uma segunda vida”: “Toda vida é importante e por isso registrá-la com as próprias palavras confere dignidade à nossa jornada”.<sup>473</sup> Tenório reformula, assim, as teses de Blanchot (1959),

<sup>469</sup> UCHÔA, Affonso. “A periferia reimaginada”. 2020, p. 203.

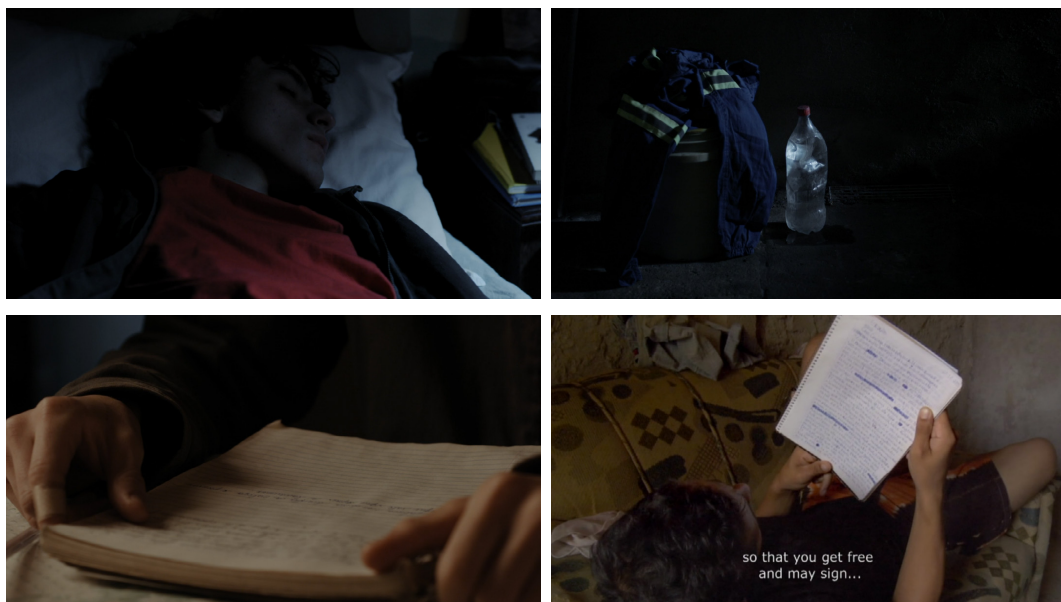
<sup>470</sup> UCHÔA. “A periferia reimaginada”, p. 203.

<sup>471</sup> LISPECTOR, Clarice. *Correio Feminino*. 2006, s/p.

<sup>472</sup> BLANCHOT, Maurice. “O diário íntimo e a narrativa”. 2005, p. 274-275.

<sup>473</sup> TENÓRIO, Jefferson. “O diário secreto dos escritores”. 2022.

que sustentavam que “cada dia nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado. [...] Assim, vivemos duas vezes. Assim, protegemo-nos do esquecimento”.<sup>474</sup>



**Figura 81:** Objetos do trabalho.

**Fonte:** Frames do filme *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans.

Em outra cena do início de *Arábia*, um longo plano de mais de um minuto, filmado no interior do quarto nos mostra de perto André dormindo, exausto, em meio aos ruídos das máquinas da fábrica e do som do violão na trilha sonora. Ele acorda, pega as chaves da casa de Cristiano e decide voltar lá para reencontrar os cadernos. A câmera de novo já está dentro da casa, na escuridão. Um fecho de luz ilumina as roupas de trabalho de Cristiano e uma garrafa de dois litros que guardam o vestígio das suas mãos que a amassaram (fig. 81). O plano dura alguns segundos nesses objetos da vida do personagem. Na sequência, vemos um plano fechado das mãos de André segurando o caderno, com o curativo no dedo machucado (fig. 81). Ele começa a lê-lo. Por volta dos vinte minutos do filme, a voz de Cristiano, em *off*, começa a narrar sua história: “Eu sou igual a todo mundo, a minha vida é que foi um pouco diferente. É difícil escolher um momento marcante pra contar, porque no fim de tudo, o que sobra mesmo é a lembrança do que a gente passou”. Os versos de Drummond do poema “Os últimos dias” (1945)

<sup>474</sup> BLANCHOT, Maurice. “O diário íntimo e a narrativa”. [1959] 2005, p.273.

ressoam nas palavras de Cristiano: “E cada instante é diferente, e cada/ homem é diferente, e somos todos iguais.”<sup>475</sup>

O caderno é o suporte mediador entre Cristiano e André, e também entre a vida e a escrita, entre Cristiano e seus companheiros, entre o sujeito e o personagem, entre o ator e os cineastas. A escrita constrói uma ponte entre passado e presente, entre o individual e o coletivo. A memória da vida de Cristiano ganha, com a leitura, o nosso tempo presente. Ele se reconhece *igual* a todo mundo, pois compartilha com outros seres vivências em comum. Mas sua vida foi *diferente*, pois sua experiência é única e singular. Depois de seu colapso, entre a vida e a morte, o que sobrou foram suas lembranças. Com a sua escrita, Cristiano se torna um *sujeito ativo* (para lembramos a expressão de Rancière), ele agora é agente da sua própria história, e não mais objeto de discursos projetados por outros. Esta *atividade* da sua escrita se insurge o tempo todo contra a expropriação de sua força de trabalho, como vemos na cena da demissão da plantação de mexerica ou no monólogo na indústria siderúrgica. Através das maquinações da escrita, Cristiano toma consciência de sua condição precária em sua experiência imanente de vida. O seu texto confronta a passividade de um trabalhador que é submisso ao trabalho, alienado de sua força vital. Na sua subjetivação pela escrita, não vemos apenas a resistência à exploração do trabalho, mas também a entrevisão da riqueza sensível dos encontros, dos pequenos e grandes afetos, das amizades, das canções compartilhadas, de cada conversa com seus companheiros. Fabiane Secches caracteriza o filme da seguinte maneira, no atual contexto social brasileiro:

*Arábia* dialoga com um topos do cinema nacional, a precariedade das relações de trabalho, e também o atualiza. Assistir ao filme à luz da reforma trabalhista ressignifica a questão, tornando o debate mais urgente. Mas, para além do contexto sociopolítico, essa é uma história singela de um homem comum vivendo em um país atravessado por desigualdades abissais, que vai descobrindo beleza e indignação conforme resiste e se torna capaz de viver, e depois também de escrever, a sua própria história. Se algo salva Cristiano, ou ao menos se salva sua memória em André, é a cigarra, e não a formiga: a saída vem da música, do teatro e da escrita, das lembranças e das cartas de amor de Ana. O que nos torna humanos, e sujeitos singulares, é aquilo que nos desaliena e desautomatiza, não o que perpetua uma estrutura cruel que acentua desigualdades e aniquila diferenças.<sup>476</sup>

No plano seguinte, em contraste à escuridão no interior do quarto, vemos uma paisagem ensolarada, com um descampado e a cidade ao fundo, em que aparece o título do filme *Arábia* (fig. 82). Ainda não vemos Cristiano que está escondido no quadro embaixo de um pequeno morro. Ele começa a subir e a se revelar para a câmera. No mesmo plano, um movimento

<sup>475</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Os últimos dias”, *A rosa do povo*. [1945]. 2015.

<sup>476</sup> SECCHES, Fabiane. “Em Arábia não há salvamento que passe pelo mundo do trabalho”. 2018, s/p. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/arabia-affonso-uchoa-e-joao-dumans/>. Acesso em: 19 de agosto de 2022.



horizontal o coloca no centro do quadro, diante da cidade ao fundo. Ele se reergue ativo na imagem, saindo de um lugar de invisibilidade no interior do quadro, para reaparecer, no filme, agora de novo com vida, endereçando-nos suas experiências: “Faz mais de vinte anos que eu não pego em um caderno e em uma caneta, pra mim é até difícil de escrever”. Na sequência, vemos o personagem (como da primeira vez que o vimos) caminhando pelas estradas do interior de Minas. O som agora que preenche o plano é o dos caminhões nas estradas (fig. 82).



**Figura 82:** Arábia.

**Fonte:** Frames do filme *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans.

Ele anda sem carregar nada, apenas seu corpo: “Mas vocês falaram que era pra escrever alguma coisa importante neste caderno. Então, eu queria ao menos tentar. Naquela época, eu morava no Bairro Nacional”. Cristiano reflete sobre o gesto da escrita, que para ele é difícil, mas que, ainda assim, merece a tentativa. A memória começa a operar e ele nos conta da sua juventude em Contagem. Ele aparece com seus amigos, levantando pipa, com um sorriso no rosto. Ele fuma um baseado com Luisinho e nos conta que foi ali que tudo começou. E a história começa com um trauma que interrompe a alegria e a liberdade das imagens anteriores. Ele nos diz que “meteram a fita num carro e rodamos”. Ele aparece no plano seguinte na prisão. A sombra do muro com as grades atravessa o quadro na diagonal, cindindo-o em dois, como se a própria vida de Cristiano fosse fraturada, e ele está na parte da sombra, desprovido de liberdade. Seu corpo está diminuto, encolhido, com a cabeça debruçada sobre os braços. Ele nos diz que

passou quase um ano e meio na cadeia e conheceu um companheiro muito importante, o Cascão. Já nas suas duas primeiras memórias, Cristiano fala de dois encontros importantes: com a amizade de Luisinho, com a companhia de Cascão. Vemos como sua vida, apesar da solidão final, é inseparável dos encontros que teve ao longo de sua trajetória.

Do testemunho de Cristiano — sobre suas experiências mais singulares (a prisão, trabalhos específicos, amizades, um amor) —, poderíamos extrair, também, uma reflexão em comum sobre os sujeitos moradores das periferias no Brasil, assim como dos trabalhadores em geral. Sua confissão parte de uma vida particular para atingir uma cultura regional (a vida no interior de Minas) e também nacional (a condição dos operários no Brasil).



**Figura 83:** Liberdade e prisão.

**Fonte:** Frames do filme *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans.

Uma cena do começo do filme nos faz pensar sobre a relação entre o individual e o coletivo. Na cadeia, Cascão reflete sobre a liberdade almejada, se interrogando, desamparado, sobre a memória de Deus: “será que ele ainda lembra de mim?”. A bela música *Três apitos* (de Noel Rosa, interpretada por Maria Bethânia) começa a tocar: “quando o apito, da fábrica de tecidos, vem ferir os meus ouvidos, eu me lembro de você”. A música aparece neste momento criando uma antecipação de uma cena muito importante para Cristiano, que é o momento em que ele conhece Ana, por quem se apaixonaria. O apito da fábrica de tecidos é o som que dispara a memória afetiva de sua paixão, que, por sua vez, é o motor de seu desejo narrativo. Em uma

operação temporal complexas, o filme, com esta música extra-diegética, cria uma relação entre diferentes tempos: o presente da narração com a memória da experiência passada, que é recriada no momento da escrita do diário de Cristiano. Quando o personagem chega à fábrica de tecidos, a música retorna reafirmando a ternura de Cristiano com Ana. Se em Drummond é o som do sino que dispara a memória involuntária e lírica e faz aparecer a “máquina do mundo”, para Cristiano a memória é ativada, como diz a música, pelo apito da fábrica de tecidos. O apito é o momento da libertação do tempo do trabalho; o início do tempo do amor.

Em seguida vemos uma paisagem com um vasto horizonte, algumas montanhas ao longe, em que Cristiano está em primeiro plano, compartilhando o quadro com seus companheiros, que jogam futebol ao fundo (fig. 83). Ele caminha em direção a eles, sua voz nos diz: “quando vocês pediram pra gente escrever alguma coisa sobre *a nossa vida*, achei que não tinha nada pra contar, e até agora eu não sei se eu tenho.” A imagem e o texto nos apresentam a relação singular-plural de Cristiano, que está, ao mesmo tempo, sozinho, um pouco distanciando dos outros personagens, mas também junto, convivendo com eles no mesmo tempo-espaço, no mesmo quadro. Como Cristiano afirma, ele vai escrever sobre “a nossa vida”: sobre a sua, mas também sobre a de seus companheiros. Esta cena, em relação à anterior na prisão, sublinha um *amparo* do personagem proporcionado pela escrita e pela vida compartilhada (fisicamente, e também na memória), com seus companheiros e com seu amor. Escrevendo e relembrando, Cristiano “atende ao apito” da experiência. A imagem — também amparada pelas vozes líricas de Bethânia e Cristiano — nos apresenta um horizonte de liberdade, de uma vida que encontra seu sentido. O personagem caminha diante de um vasto céu, ressoando o texto de Drummond: “Esse é um homem comum [...]. Para onde vai ele, pisando assim tão firme? Não sei. A fábrica ficou lá atrás.”<sup>477</sup>

Em outros momentos do filme a *mise-en-scène* recoloca um distanciamento do personagem, como na cena em que o patrão demite Cristiano, filmada a uma longa distância, em plano aberto (fig. 84). Este enquadramento nos mostra o caráter de encenação do filme, pois as linhas do quadro são rigorosamente compostas, demarcando o espaço do fora (a plantação) através do qual a luz do sol penetra no interior da cena (no galpão) onde Cristiano discute, em uma encenação deliberadamente anti-naturalista: os corpos estão rígidos e parados, a entonação da voz se apresenta de maneira não violenta (apesar da cena ser atravessada por uma cisão social), até que o personagem saia do galpão e abandone o quadro, marcando a separação e a não-conciliação entre as classes.

<sup>477</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “O operário no mar”, *Sentimento do mundo*. [1940]. 2015, p. 67.



**Figura 84:** Ponto de vista distanciado.

**Fonte:** Frames dos filmes *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman, e *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans.

Nestes planos, vemos uma *mise-en-scène* que coloca um “quadro dentro do quadro”, em que a operação cinematográfica do enquadramento é duplicada. Comentando esse recurso expressivo no filme *Vertigo* (1959), de Hitchcock, Luiz Carlos Oliveira Jr. nos diz que Madeleine é apresentada a Scottie através desta construção em abismo, pois ela aparece emoldurada pelas portas do restaurante, sendo apresentada, portanto, *como imagem*. O recurso do sobreenquadramento “faz da *mise-en-scène* uma ‘apresentação da representação’, isto é, uma representação que expõe seu ato de representar, de mostrar ou exibir alguma coisa para alguém. A intensificação dos efeitos de enquadramento é uma forma de assumir a consciência do ato representacional.” Hermano Callou sustenta que em *Arábia* há um “excesso de autoconsciência” como se “a narrativa precisasse ser não apenas construída, mas posta em cena”.<sup>478</sup>

<sup>478</sup> CALLOU, Hermano. “O narrador”. 2018. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/o-narrador/>. Acesso em: 20 de julho de 2022.

O novo cinema maneirista brasileiro, no entanto, revela-se uma expressão profunda da descrença em relação ao tempo enquanto uma flecha dotada de direção, que se manifesta pela própria atitude maneirista diante das formas, que perdem sua pretensão de representar o verdadeiro na mesma medida em que se desvinculam de sua relação com o tempo cronológico: a história das formas torna-se um repertório anacrônico de artifícios, um reservatório de imagens eternamente disponível, que o artista maneirista se apropria sem precisar prestar contas ao tempo.<sup>479</sup>

Ao mesmo tempo em que *Arábia* é marcado por um forte realismo social,<sup>480</sup> é um filme caracterizado por Hermano Callou como uma obra marcada por uma forte autoconsciência de sua forma enquanto uma representação artificial. (Não reforçaremos, entretanto, a adoção do termo “maneirista”). A realidade que o filme nos dá a ver é mediada pelos recursos artificiais da linguagem cinematográficos, e não como um acesso imediato ao real. Este cinema assume também um forte diálogo com a história do cinema (brasileiro e mundial), como também entra em embate, através de um anacronismo deliberado, contra a linearidade do tempo presente. Fabiane Secches nota que a dimensão *artificial* no filme está relacionada com a atuação dos personagens que parecem, em algumas cenas, declamarem um texto em um palco. Isso se liga à reunião de Cristiano com o grupo de teatro da fábrica, situação de origem da sua escrita:

O artifício pode ter algumas interpretações: a primeira e mais óbvia é a referência à dramaturgia, já que mais tarde descobrimos que Cristiano se juntou ao grupo de teatro da fábrica e daí veio a ideia de escrever o caderno. Outra interpretação possível é de que a estranheza dessas conversas sinalize a solidão dos personagens e marque a dificuldade de estreitar vínculos. É possível que um homem que esteja sempre à sombra seja capaz de construir e sustentar laços de afeto?<sup>481</sup>

O que vemos no filme, portanto, não é literalmente aquilo que Cristiano viveu, mas aquilo de que ele se lembra e consegue rememorar. Através do artifício da escrita e da memória, o filme nos mostra imagens em que os personagens estão colocados em cena e enunciam seus discursos também de modo artificial. A solidão de Cristiano é ressaltada no final de sua vida, os vínculos não são perenes, mas as relações de afeto e de vínculos momentâneos atravessam toda a sua história. Não temos acesso a uma realidade direta, mas a uma história mediada pela imaginação: “Não se sabe se o que vemos é a história tal como ocorreu ou como André a imagina conforme lê as páginas do caderno [...]. A cenografia e as atuações são bastante realistas,

<sup>479</sup> CALLOU, Hermano. “Maneirismo e catástrofe”. 2021. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/maneirismo-hermano-2021/>. Acesso em: 29 de agosto de 2022.

<sup>480</sup> “O realismo de Arábia, atento à atualidade sociopolítica brasileira, faz-se no diálogo incontornável com filmes nacionais, como os de Leon Hirszman [...] por meio da elaboração ficcional, disputando os sentidos do real e do humano”. FLORES, Luís Felipe. “Mil e uma noites na cidade industrial: o realismo em Arábia”. 2020, p. 94.

<sup>481</sup> SECCHES, Fabiane. “Em Arábia não há salvamento que passe pelo mundo do trabalho”. 2018, s/p. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/arabia-affonso-uchoa-e-joao-dumans/>. Acesso em: 19 de agosto de 2022.

embora o filme não seja, sob diversos aspectos, exatamente verossímil.” A dramaturgia do filme coloca em cena as memórias de Cristiano: a própria construção artificial da cena traduz a lembrança do personagem, como se as cenas fossem o teatro de sua memória. A experiência vivida é transformada no filme, de modo artificioso, em uma cena ficcional.

A inverossimilhança do filme é criticada por Eduardo Scorel, que argumenta que são pouco convincentes “a encenação desdramatizada e fragmentária, além do relato das memórias de Cristiano, um operário metalúrgico só encontrável mesmo na fantasia de Uchôa e Dumans.”<sup>482</sup> Discordamos dessa crítica de Scorel, pois a narrativa de Cristiano, por mais que seja mediada pelos recursos da ficção, afirma a potência ficcional de sondagem das possibilidades do real. Trata-se de uma vida que, poderia, sim, ter sido. Não se trata de uma narrativa fantasiada, sem lastro no real, como Scorel afirma. É uma narrativa construída a partir de relatos que Aristides Jr. escreveu, assim como da observação da vida de diversos sujeitos com quem os diretores tiveram contato ao longo da vida.

### 3.2.3 Precusores

*Kafkiano é tudo aquilo que não ocorreu a Kafka.*

Drummond

Em seu célebre texto “Kafka e seus precusores” (1951), Jorge Luis Borges diz que, ao se deparar com a obra do escritor tcheco, percebeu “reconhecer sua voz, ou seus hábitos, em textos de diversas literaturas e de diversas épocas.”<sup>483</sup> Ao contrário de tentar filiar Kafka à uma tradição literária, em que a obra do autor seria debitária dos cânones clássicos, Borges inverteu o sentido da influência: os textos clássicos se tornam, a partir dos escritos de Kafka no século XX, kafkianos. Kafka, portanto, cria sua própria tradição literária: Kierkegaard se torna kafkiano, e não o contrário. Borges propõe que “cada escritor cria seus precusores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro.”<sup>484</sup>

Ao rever *ABC da Greve* (1991), após assistir *Arábia* (2017), parece que passamos a escutar o pensamento de Cristiano ressoar nas cenas em que Leon Hirszman filma os operários silenciosos nas fábricas do ABC. *Arábia*, em certo sentido, modifica nossa percepção do filme de Hirszman. Se, em *ABC da Greve*, uma intensa aproximação da experiência popular operária

<sup>482</sup> SCOREL, Eduardo. “Arábia — quando o excesso de elogios pode ser contraproducente”. 2018, s/p.

<sup>483</sup> BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precusores”. 2007. p. 127.

<sup>484</sup> BORGES. “Kafka e seus precusores”, p. 127.

se estabelece no modo em que Hirszman põe em cena os corpos dos sujeitos, em *Arábia*, para além da figuração corpos de Cristiano e seus companheiros com extrema força expressiva, o filme também nos coloca, sutilmente, em contato com seus pensamentos, desejos, ambições e tristezas mais profundas.

No debate sobre o filme *ABC da greve* (1991), na Mostra *68 e depois*, Luiz Dulci nos diz que *Arábia* renovou a “força da arte como inteligência do país, a paixão de conhecer, de entender o país, de interpretá-lo. Tem certas coisas que o discurso racional, analítico e acadêmico não alcança, e que de certa forma só a arte alcança, certas contradições, certas funduras.” *Arábia* é, portanto, um filme que pensa o Brasil através da vida de um homem comum, marginalizado socialmente e historicamente excluído das narrativas sobre o país. É um filme em que Aristides toma a palavra, interpretando o personagem Cristiano, e nos apresenta seu retrato do Brasil. A relação do ator com os cineastas é marcada por alteridades, mas também por proximidades, por vizinhanças, pois Affonso Uchôa convivia com ele em Contagem e João Dumans, também seu amigo de longa data, conhece de perto a realidade da Vila Operária de Ouro Preto (as duas cidades que compõem a trajetória do personagem). A relação entre o ator e os cineastas é de aliança, um filme feito com Aristides (e não um documentário sobre ele), em que se buscou, através da encenação, uma forma justa de apresentação da sua experiência popular.



**Figura 85:** Fantasma do trabalhador.

**Fonte:** Frame do filme *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans.

Em um plano importante do filme, Cristiano e Renan escutam o monólogo de um de seus companheiros que lhes conta a história de Barreto, personagem que Cristiano acabou de

saber que tinha morrido (fig. 85). Para Renan, como ele havia dito anteriormente, Barreto sabia lidar com terra, foi ele que fez a mexerica “ficar mais doce”. Nesta cena, os três personagens estão em posição fixa, emoldurados nos dois lados do quadro pela plantação de mexerica. Vemos o céu, árvores e montanhas ao fundo. Cristiano está em pé, apoiado em uma escada, enquanto os outros dois estão sentados. As caixas de mexerica estão vazias e espalhadas pelo quadro, indicando que aquele momento é uma suspensão no tempo do trabalho. O plano, que dura três minutos, é filmado de forma frontal, os elementos parecem convergir e se concentrar na narrativa enunciada pela voz do personagem que está no centro do quadro. Ele conta a história de Barreto como se estivesse declamando um texto: “Se não fosse ele, a gente não tinha nada.” Ele nos conta que nasceu ali e que a presença de Barreto mudou as condições sociais daqueles que passavam fome. Neste momento, as histórias alheias são transmitidas a Cristiano, que, por sua vez, anota em seu caderno a memória dessas conversas. E neste caso trata-se de uma história de luta, resistência e conquistas da classe trabalhadora organizada, pois ele nos diz que Barreto “juntou uma base de duzentos homens” e conquistou uma melhor condição de vida para aqueles que ali viviam. Ficamos sabendo que foi Barreto quem mandou parar o serviço, interrompendo a dominação da exploração do trabalho. Depois da organização da luta, Barreto fincou o pé em São Bernardo, quando a greve estourou e ele entrou para o sindicato: “ele falou que conheceu até o Lula”. A narrativa vai se tornando cada vez mais dialógica pois Cristiano escuta o seu companheiro contando o que Barreto, por sua vez, lhe contou. Cristiano e seus companheiros recebem a herança das lutas sindicais que se travaram no passado e que reverberam na atualidade. O quadro, até então centrípeto, se abre para o fora, os personagens se levantam e voltam ao trabalho, organizando as caixas. É depois desse diálogo sobre as lutas dos trabalhadores que Cristiano decide falar com o patrão.

Na sequência dos trabalhos, Cristiano conhece Nato, que se torna um de seus poderosos aliados. O filme apresenta duas cenas dos trabalhadores dentro de um quarto pequeno, em que a câmera os filma bem de perto, com intimidade e proximidade. Na primeira cena, em movimento, a câmera filma os rostos alegres, no momento de suspensão do tempo do trabalho, quando eles fumam e bebem, cantando em conjunto a música “Cowboy fora da lei” (1987), de Raul Seixas. Um verso da música faz uma remissão aos que foram crucificados, sem redenção: “Deus me livre, eu tenho medo/ morrer dependurado numa cruz”. É um momento de união dos trabalhadores. Nesta cena eles não estão narrando experiências próprias, mas escutam uma música que, por sua vez, narra experiências que se associam às deles (fig. 86).



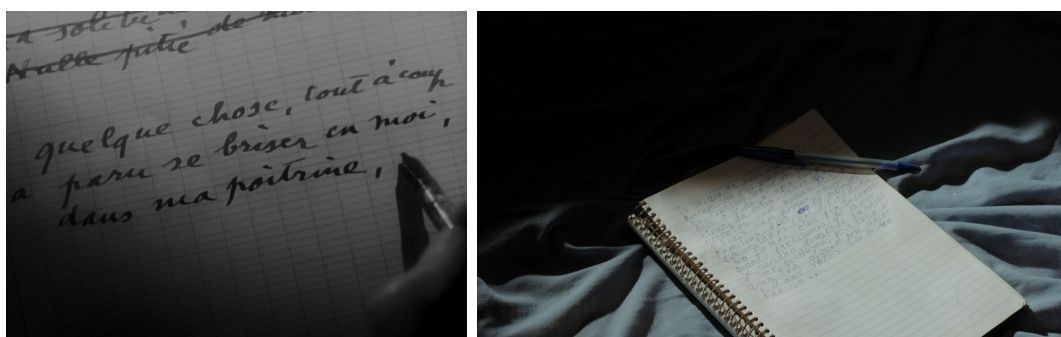


**Figura 86:** Interrupção no tempo do trabalho.

**Fonte:** Frames do filme *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans.

Na segunda cena em que eles estão juntos no quarto, o tom não é mais festivo, mas melancólico. Agora, não escutamos a música, mas a leitura de Nato de uma carta que sua mãe lhe enviou. Outros textos (músicas, cartas) são convocados para comporem o mosaico de vozes e de narrativas do filme. O plano se inicia filmando um close de Cristiano, que escuta com atenção a leitura de Nato. A câmera faz um lento movimento panorâmico, mostrando os outros trabalhadores que também escutam. O plano-sequência cria uma continuidade que, na cena, era recortada pela montagem. O olhar nestas cenas de momentos da intimidade dos trabalhadores não é mais fixo e distanciado, como nas outras cenas que comentamos. A câmera agora se aproxima dos sujeitos e adquire mobilidade, se movimentando com fluidez diante dos corpos. A carta expressa a preocupação da mãe pelo filho que tem medo das desigualdades que oprimem a vida dos sujeitos pobres no país, pois ela escreve sobre o filho de uma amiga que foi preso “na semana passada”. Ela diz que fica aliviada que o filho esteja “em outro rumo”. Ela sente sua falta, mas fica contente pelo fato de o filho estar trabalhando. Essas duas cenas nos mostram que o companheirismo dos trabalhadores se faz presente não somente nos momentos de alegria, mas também nos momentos meditativos, em que eles se solidarizam com as palavras de preocupação e também de orgulho, da mãe. A leitura de uma carta é um recurso com o qual se inicia o filme *A vizinhança do tigre* (fig. 81). A narrativa do filme é construída em uma polifonia de vozes e textos: do diário de Cristiano às músicas, às cartas, aos diálogos com os companheiros. Em uma entrevista, Affonso Uchôa reflete sobre a importância da palavra, seja ela escrita ou oral, na organização e compreensão de sua experiência no mundo. Essa palavra aparece não apenas no diário, mas também em outros textos. Para ele, a palavra é o lugar do legado da experiência que resiste no tempo.

o que fica da palavra nos filmes é que ela informa o mundo, informa os pensamentos e sentimentos dos personagens, configura sobretudo uma dimensão de legado. Ela sobrevive à própria existência deles. [...]. Fazíamos um filme sobre um diário escrito, mas queríamos que a palavra aparecesse também de outras formas. Queríamos fazer um mosaico das formas dos pobres pensarem e deixarem seus pensamentos no mundo, ou um pêndulo entre a palavra escrita e as suas outras formas. A primeira criava uma utopia do pobre, do acesso do trabalhador à escrita. Não que o pobre não escreva, mas escrever com os objetivos do Cristiano não é comum. A escrita do Cristiano é proto-literária, já flerta com a literatura, e esta, sim, é rara no seu meio popular, que tende a vê-la como coisa de privilegiados. Além dessa utopia da escrita dos pobres, queríamos também mostrar outras formas de eles pensarem e sentirem pela palavra. Então tem as músicas, as histórias, as piadas, os contos e outras marcas do pensamento. A gente queria colocar cenas dos personagens cantando, se comunicando pela música [...]. Num certo sentido, a música é a literatura dos pobres. É a palavra enquanto registro que dura, que resiste no tempo.<sup>485</sup>



**Figura 87:** Diários.

**Fonte:** Frames do filme *Diário de um pároco da aldeia* (1951), de Robert Bresson, e *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans.

Se, por um lado, Cristiano tem seus precursores *operários* no cinema e na literatura brasileira, por outro, o personagem também tem seus precursores *narradores*, como nos filmes em que os protagonistas nos contam sua própria vida através de suas memórias escritas. Luiza Beatriz Alvim (2019) compara,<sup>486</sup> por exemplo, o filme de Uchôa-Dumans com o filme *Diário de um pároco da aldeia* (1951) de Robert Bresson, em que vemos o personagem do pároco escrevendo suas reflexões diárias buscando compreender aquilo que está vivendo no momento (fig. 87). Alvim analisa as relações entre a voz em *off* que narra a história em relação àquilo que vemos nas imagens. Em alguns momentos do filme, há uma defasagem entre aquilo que se conta e aquilo que vemos. Nestes filmes, a sequência da narrativa é organizada pelos próprios narradores, que contam a sua história de vida. No entanto, em alguns momentos a narração precede o que vemos na imagem; em outros, a voz nos diz algo que não vemos, ou também podemos ter acesso à história apenas através da imagem.

<sup>485</sup> UCHÔA, Affonso. “A periferia reimaginada”. Entrevista, Maria Chiaretti e Mateus Araújo. 2020, p. 200.

<sup>486</sup> Cf. ALVIM, Luiza. “Relações entre o audível e o visível no cinema”. 2019.

No debate na mostra *68 e depois*, Affonso Uchôa reconhece a tradição na qual seu filme se insere e recria, que é a dos trabalhadores, como em *ABC da greve*. Mas ele também encontra no cinema de Hirszman um outro precursor de Cristiano, que é Paulo Honório, no filme *São Bernardo*. Neste filme, a perspectiva da relação de classe é outra, pois este personagem se tornou o patrão da fazenda, ascendendo socialmente e tomando conta dos meios de produção. Uchôa nos diz que:

É muito comum ver nos filmes do Leon, um cineasta tão aguerrido, tão politicamente engajado, tão dedicado à mobilização política, é engraçado que se você pensar tem algumas recorrências na obra do Leon que são essas tentativas de contato entre classes, entre pessoas, sobretudo entre classes, e ao mesmo tempo uma presença de um certo fantasma da solidão. Para mim esse filme [*ABC da greve*] faz par direto com *São Bernardo*, o que é muito estranho, é o único filme que o Leon tratou sobre um patrão, adaptando o livro do Graciliano Ramos que se dedica a um fazendeiro que na sua própria narração inicial, a mesma que abre livro, nos diz “o meu feito da vida foi me apropriar das terras de São Bernardo”, ou seja, um sujeito que dedicou a sua vida, a sua existência, a se tornar um proprietário, se tornar alguém de posse, mas esse é um filme sobre trabalhadores, sobre os homens empregados pelos homens que têm as posses.<sup>487</sup>

Em alguns momentos de *Arábia*, como na cena em que o patrão da fábrica de mexericas demite Cristiano, vemos uma *mise-en-scène* similar a alguns planos do filme *São Bernardo*: a tomada é aberta, distanciada, os personagens estão parados, conversando entre si de forma desnaturalizada, o plano tem também uma longa duração (fig. 84). E *São Bernardo* é uma recriação cinematográfica do livro homônimo de Graciliano Ramos (1934), resgatando uma história da época do Vargasismo para o período da ditadura no Brasil. E quando Uchôa resgata o cinema de Hirszman, se inserindo nessa linhagem, ele nos mostra as consequências da modernização conservadora no Brasil contemporâneo e a busca (e a ausência) do sentido do trabalho dos operários diante desse cenário devastado. Nesta linhagem, vemos o processo de modernização conservadora através dos filmes, em que as máquinas industrializam o trabalho no país. É um processo violento, como vemos nas atitudes brutas de Paulo Honório, que tem como único valor a propriedade, o lucro e a acumulação do capital. Uchôa identifica na obra de Hirszman um forte desejo de comunhão e diálogo entre as diferentes classes e identidades brasileiras, “a necessidade de que as classes e as diferentes identidades no Brasil conversem e consigam identificar e achar um espaço em comum de convivência”, mas ele também identifica a solidão dos personagens produzidas pelo capitalismo “existe essa oposição entre essa solidão e o espaço de diálogo, de pertença, algo a ser compartilhado, é de que o preço maior que o capital cobra é na

<sup>487</sup> UCHÔA, Affonso. “ABC da greve - Debate com Affonso Uchoa, Luiz Dulci e Luiza Dulci - Mostra *68 e Depois*.” 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rzdgMHCNNTI>. Acesso em: 29 de agosto de 2022.

alma.” Esses dois elementos (o diálogo e a solidão) estão fortemente presentes em *Arábia*. Ao longo de suas caminhadas, Cristiano dialoga com uma série de companheiros (há também a impossibilidade de diálogo com o patrão na plantação de mexerica), mas no final da vida ele se vê completamente solitário. Reinaldo Cardenuto sustenta que há uma aproximação estética e política do filme *Arábia* com os filmes de Hirszman:

Estabelecendo uma aproximação com os filmes de Leon Hirszman, neles localizando uma matriz que deve permanecer enquanto resistência política e leitura do popular, os realizadores de *Arábia* constroem a travessia do personagem por meio da apropriação criativa de situações originalmente encontradas na obra do cineasta. A precarização do trabalho, a violência patronal, o patriarcalismo, a solidariedade dos humilhados e os vislumbres utópicos de resistência, questões que atravessam os (des)caminhos de Cristiano, por vezes manifestam-se em *Arábia* a partir da atualização de cenas presentes em filmes de Hirszman [...]. No longa-metragem de Uchôa e Dumans, o cinema não repõe apenas a figura do narrador como transmissor de experiências, mas reativa um legado do cinema brasileiro que entusiastas de certa pós-modernidade insistem em declarar morto. Diante de um país que não superou suas contradições, onde os retrocessos avançam, *Arábia* sugere a reativação de uma matriz cinematográfica cuja potência, a despeito dos limites, foi escancarar a condição autoritária existente no Brasil.<sup>488</sup>

Cardenuto identifica na relação entre o cinema de Hirszman com o de Uchôa e Dumans uma persistência, de um filme ao outro, da figura do trabalhador, assim como do narrador. Podemos ver semelhanças entre os filmes nas composições do quadro, na posição do olhar da câmera. O livro *São Bernardo* começa com Paulo Honório nos contando que queria escrever sua história através de uma divisão do trabalho, em que contrataria diversas pessoas para construir conjuntamente a obra. Depois, ele decide escrever por si mesmo. A escrita, para ele, se mostra como uma necessidade vital, uma tentativa de encontrar o sentido perdido de sua vida após o suicídio de Madalena. É uma forma que ele encontra para compreender e dar sentido à sua experiência de vida, em um gesto autorreflexivo, que também o faz refletir sobre o trauma da morte de Madalena. Depois que o mundo se desgovernou, “só lhe resta sentar e buscar, compondo a narrativa de sua vida, o significado de tudo que lhe escapa. [...] Paulo Honório escreve seu livro e busca o sentido da sua vida”<sup>489</sup> Para Ismail Xavier, o personagem “toma o ato de narrar como uma forma de reorganizar ideias, sair da crise, entender o que não conseguiu entender no momento em que tudo foi vivido”.<sup>490</sup>

<sup>488</sup> CARDENUTO, Reinaldo. “Herança popular e do cinema de Leon Hirszman em Arábia”. 2018. Disponível em: [https://associado.socine.org.br/anais/2018/17377/reinaldo\\_cardenuto\\_filho/herancas\\_do\\_popular\\_e\\_do\\_cinema\\_de\\_leon\\_hirszman\\_no\\_filme\\_arabia](https://associado.socine.org.br/anais/2018/17377/reinaldo_cardenuto_filho/herancas_do_popular_e_do_cinema_de_leon_hirszman_no_filme_arabia). Acesso em: 23 de agosto de 2022.

<sup>489</sup> LAFETÁ, João Luiz. “O mundo à revelia”. [1974]. 1996, p. 211.

<sup>490</sup> XAVIER, Ismail. “O olhar e a voz”. 1996, p. 133.

Em uma das passagens do livro, em que Paulo Honório reflete sobre seu processo de escrita, ele reconhece a sua dificuldade em lidar com as palavras e com as memórias:

Procuo recordar o que dizíamos. Impossível. As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir. Para senti-las melhor, eu apagava as luzes, deixava que a sombra nos envolvesse até ficarmos dois vultos indistintos na escuridão.<sup>491</sup>

Na escuridão, Paulo Honório se vê conversando com o fantasma de Madalena, um momento de indistinção entre os vivos e os mortos. Com sua alma “agreste”, Honório tem dificuldade em se expressar com as palavras, enquanto Madalena guardava uma força. Em suas memórias, no entanto, Honório tenta recuperar o que Madalena lhe dizia. A personagem comunista endereçava críticas ao funcionamento capitalista da fazenda, percebendo a presença das máquinas naquele lugar em que os próprios sujeitos são tratados como máquinas: “máquinas e homens funcionam como máquinas.”<sup>492</sup>

No contexto do Brasil rural dos anos de 1930, Paulo Honório é o agente que acelera o tempo trazendo a modernização para a fazenda no interior de Alagoas, como escreve João Luiz Lafetá: “O elemento novo, que chega trazendo estradas, máquinas eletricidade, apuradas técnicas de pecuária e agricultura, impõe-se e domina. Paulo Honório traz a força de tempos novos que surgem”.<sup>493</sup> Este personagem, para Lafetá, é um “representante da modernidade que entra no sertão brasileiro, é o emblema complexo e contraditório do capitalismo nascente, empreendedor, cruel, que não vacila diante dos meios e se apossa do que tem pela frente, dinâmico e transformador”.<sup>494</sup> O ensaio de Lafetá sobre o livro é escrito em 1974, em plena ditadura no Brasil, dois anos depois do lançamento do filme. O crítico percebe como Paulo Honório, para Graciliano Ramos, já era em 1930, o símbolo da “força modernizadora que atualiza de forma devastante o universo de S. Bernardo”.<sup>495</sup> A modernidade já era percebida como catástrofe, como devastação. Contra a reificação que Paulo Honório faz dos trabalhadores e do mundo, que a tudo transforma em mercadoria, em propriedade, em máquinas de produtividade capitalista, Madalena se insurge, criticando a ação do marido, defendendo os direitos humanos dos empregados de São Bernardo (fig. 88).

<sup>491</sup> RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. [1934] 1996, p. 101.

<sup>492</sup> RAMOS. *São Bernardo*, p. 117.

<sup>493</sup> LAFETÁ, João Luiz. “O mundo à revelia”. 1996, p. 199.

<sup>494</sup> LAFETÁ. “O mundo à revelia”, p. 200.

<sup>495</sup> LAFETÁ. “O mundo à revelia”, p. 206.



**Figura 88:** Escrita e máquina.

**Fonte:** Frame do filmes *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman.

Em sua análise do romance de Graciliano Ramos, Lafetá sustenta que a narração do personagem transita entre o “sumário narrativo”, marcado pela “exposição generalizada de uma série de eventos, abrangendo um certo período de tempo, e uma variedade de locais”, e a descrição de cenas específicas que apreendem detalhes da concretude específica do real e da experiência, vinculados a um tempo e a um espaço delimitados: “a diferença fundamental entre os dois modos reside, pois, na oposição entre o geral (sumário narrativo) e o particular (cena).”<sup>496</sup> Essa oscilação narrativa, entre a enunciação geral do personagem contando sobre sua vida de modo geral e a visão concreta de cenas também está presente no filme *Arábia*. No início da narração, Cristiano nos conta sobre sua trajetória e sobre sua relação com a escrita, em outros momentos, vemos cenas específicas, que nos apresentam detalhes de acontecimentos específicos de sua vida organizados pela *mise-en-scène* cinematográfica.

Ismail Xavier analisa a adaptação da obra de Graciliano Ramos por Leon Hirszman, comentando as operações estéticas com que o cineasta constrói a *mise-en-scène* e o olhar do filme, marcado por uma “constante dos planos longos e da imobilidade”,<sup>497</sup> que constituem a instância narrativa do ponto de vista da câmera, para além do ponto de vista da narração em primeira pessoa do personagem. No filme *São Bernardo*, “o protagonista aparece sempre emoldurado, retângulos dentro de retângulos acentuados por uma fixidez da câmera que convida a uma postura contemplativa, um olhar de fora.”<sup>498</sup> A imagem é construída, no contexto do cinema moderno, em que “a teatralidade das cenas” vem à tona, compondo-as como *tableau* que expõe os gestos a uma observação crítica, pela sua duração e pela carga de empostação apta a

<sup>496</sup> LAFETÁ, João Luiz. “O mundo à revelia”, 1996, p. 196.

<sup>497</sup> XAVIER, Ismail. “O olhar e a voz”. 1996, p. 136.

<sup>498</sup> XAVIER. “O olhar e a voz”, p. 136.

desdramatizar”.<sup>499</sup> Essa *mise-en-scène* distanciada, fixa e desdramatizada reaparece no filme de Uchôa e Dumans, como na cena da briga de Cristiano com o patrão.

Depois de vermos os detalhes da cena em que Nato lê a carta da mãe no interior do quarto, a câmera retoma seu movimento e se lança na estrada, no fora. Vemos imagens das montanhas e das árvores, filmadas de dentro de um carro. Nesta sequência, Cristiano nos conta um “sumário narrativo” de suas experiências, as quais não são mostradas pelo filme, apenas evocadas pela narração: “Eu e o Nato rodamos um trecho junto por quase três anos. Santo Deus. Nesse meio tempo fiz de tudo que um homem pode fazer: embalei compra, fiz carreto, colhi tomate, arranquei feijão, e aprendi a consertar motor.” Na trilha sonora, escutamos a música “Raízes” de Renato Teixeira. Cristiano fala dos lugares em que ele morou: “Mudei de casa não sei quantas vezes. Dormi em pensão, ferro-velho, e em loja abandonada. Me ajuntei com os desabrigados da chuva, em Itajubá. Dividi teto com gente pobre e doente, até uma igreja evangélica eu frequentei, mas só por dois domingos.” Nesse longo período de sua vida, Cristiano nos diz: “conheci muita gente. Gente honesta, vigarista, pobre, rica e também gente agradável, todo mundo tinha uma história, até gente calada”. Como Cristiano, todos aqueles com quem encontrou *têm uma história*. Quando faz uma pausa na narração, vemos uma imagem avermelhada naquele lugar e a letra da música vem ao primeiro plano: “Amanhecer é uma lição do universo, que nos ensina que é preciso renascer.” Depois de alguns instantes, ele constata que “a estrada era a minha casa”. A voz de Cristiano se entrelaça à voz da canção. Comentando a relação da narração em primeira pessoa no filme *São Bernardo* (1972), Ismail Xavier afirma que um filme tem diversas instâncias narrativas, para além da voz do narrador,<sup>500</sup> como a instância construída pelo olhar da câmera, ou pela montagem, ou pela música. Nessa cena de *Arábia* que acabamos de comentar, notamos como a música funciona como uma instância narrativa que também faz comentários sobre a vida dos personagens (assim como também quando escutamos as músicas “*Blues run the game*” e “Três apitos”).

Comentando a figuração de Cristiano como narrador de sua própria vida, em que a escrita desencadeia um processo de tomada de consciência e de construção de sentido sobre a experiência vivida, até atingir seu ponto de epifania e revelação, Hermano Callou escreve que

Cristiano assume a figura do narrador moderno que, pelo meio da escrita, revisita suas lembranças de modo a construir o sentido do vivido, tornando-se senhor de sua própria experiência. A estrutura a princípio episódica de *Arábia* se alinha de modo a se constituir uma única narrativa, que é a história de como Cristiano toma consciência de sua própria vida, torna-se um narrador, de fato. O filme se revela então como um exercício

<sup>499</sup> XAVIER, Ismail. “O olhar e a voz”. 1996, p. 136.

<sup>500</sup> XAVIER. “O olhar e a voz”, p. 131.

de um romance de formação — um “romance de formação de consciência”, se quisermos usar a expressão de predileção dos autores —, no qual tudo irá se revelar como tendo sido encaminhado para a epifania final na fábrica, quando Cristiano é tomado de súbito pelo som de seu coração e pela constatação de que nada importava ali, em meio às máquinas da indústria de alumínio: “a nossa vida é um engano”, fala, e sua palavra tem o peso de uma verdade recém-revelada.<sup>501</sup>

Quando Cristiano começa a participar do grupo de teatro da fábrica, na Vila Operária, ele nos conta que: “você pediram pra escrever alguma coisa de importante de nossa vida”.<sup>502</sup> Com esse pedido de escrita, Cristiano confessa que foi “tomando gosto de pensar nas coisas que me aconteceram. Comecei a pensar em tudo que eu tinha visto, nas cidades que eu conheci, e em todo mundo que eu encontrei pelo caminho.” Em seu diário autobiográfico, com sua *máquina poética*, Cristiano pensa sobre suas melhores horas de amor com Ana (assim como realiza o trabalho de luto da separação), e também sobre suas amizades, seu lugar no mundo, sua condição operária — testemunhando e transmitindo as experiências que teve ao longo de seus caminhos. Para Maria Chiaretti e Mateus Araújo “o manejo da escrita e da leitura é decisivo para que o personagem tome posse da sua experiência.”<sup>503</sup>

Na fábrica de tecidos, Cristiano nos diz: “e foi na tecelagem que conheci a mulher que mudou minha vida, a Ana.” Na sequência, ele conta que “tinha vergonha de conversar com a Ana, achava ela diferente, mais inteligente que todo mundo ali, mas eu fui me aproximando aos poucos”. Como em *São Bernardo*, em que há uma diferença entre Paulo Honório e Madalena, entre Cristiano e Ana há também uma dificuldade de comunicação, o que não impede, no entanto, o encontro amoroso. Madalena e Ana representam para os personagens masculinos mulheres inteligentes. A diferença é que Paulo Honório é o patrão da fazenda que toma Madalena como sua propriedade, a reificando, enquanto Ana é a supervisora de Cristiano na fábrica em que ele é operário, a relação dos dois é marcada por uma espontaneidade e não pelo casamento programado por Paulo Honório para gerar herdeiros.

Cristiano e Ana vão ao parque de diversões e ganham em um jogo um pequeno violão. Neste momento, os acordes que já havíamos escutado no início do filme retornam: é a música “Três apitos”. Cristiano nos diz, nostalgicamente: “meu Deus do céu, dava tudo que eu tenho pra voltar pra esse dia, pra esse parque.” No plano em que Ana aparece pela primeira vez, como

<sup>501</sup> CALLOU, Hermano. “O narrador”. 2018.

<sup>502</sup> Enquanto Hermano Callou e João Campos compreendem o filme *Arábia* na chave de leitura do “narrador” benjaminiano, nesta dissertação associamos a escrita do personagem mais ao gênero do diário íntimo de Maurice Blanchot do que a perspectiva de Walter Benjamin. Sustentamos que a narração do personagem não visa a transmissão direta da experiência, sua escrita é de certa maneira intransitiva e intimista, sem visar diretamente um interlocutor ao qual transmitiria suas experiências. No entanto, quando André lê as memórias de Cristiano, a narrativa é, de fato, transmitida intimamente.

<sup>503</sup> CHIARETTI, Maria; ARAÚJO, Mateus. “A periferia reimaginada”. 2020, p. 200.



também no plano seguinte no encontro em que Cristiano a estava esperando, ela aparece primeiramente no fundo do plano, desfocada e distanciada, para depois se aproximar do personagem e entrar em foco (fig. 89). No primeiro plano, uma linha vertical de uma porta da fábrica divide os personagens no interior de quadros dentro do quadro, até que Ana ultrapassa essa barreira e vem se juntar ao trabalhador. No segundo plano há também uma separação: Cristiano está do lado de fora de uma grade e Ana do lado de dentro, emoldurada por esta. Mais uma vez essa linha divisória é atravessada.



**Figura 89:** Ana se aproxima e se distancia de Cristiano.

**Fonte:** Frames do filme *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans.

Cristiano nos diz que a relação com Ana foi “o mais perto de uma família” que ele viveu “mas foi quase e foi triste”. A montagem faz um corte da fábrica de tecidos em que Cristiano está trabalhando para um plano fechado nas mãos de Ana. No plano seguinte vemos seu rosto e ela nos conta um sonho estranho: “eu sonhei que a fábrica estava toda vazia, que as máquinas estavam funcionando mas não tinha ninguém trabalhando lá dentro” (fig. 89). Seu rosto está inclinado na direção oposta ao de Cristiano, em uma dificuldade de estabelecer um contato visual, a decupagem os separa em dois diferentes planos. Ela nos conta então que estava grávida e perdeu o bebê. No plano seguinte, vemos os dois juntos, mas a distância está acentuada em suas expressões tristes. Cristiano conta: “Depois daquele dia, tudo desandou. Parece que era o sinal que a gente era muito diferente pra ficar junto, a gente não falava a mesma língua. Eu e

Ana não era um casal, era a lembrança de um casal. Ela me pediu pra ficar um pouco sozinha”. Na sequência, outra música do começo do filme retorna no filme: “*the blues are all the same*”. Ele continua sua narração, ao som da música:

A Ana foi a mulher que eu mais amei na minha vida. Toda vez que eu escrevo nesse caderno eu lembro dela. Ela que sabia escrever de verdade, ela dizia tudo do jeito certo de dizer, eu tento, mas nunca acerto. Eu sempre pensei no que aconteceu com a gente, mas nunca tinha achado o jeito certo de falar do que eu sentia, só agora, escrevendo nesse caderno, que eu começo a entender.

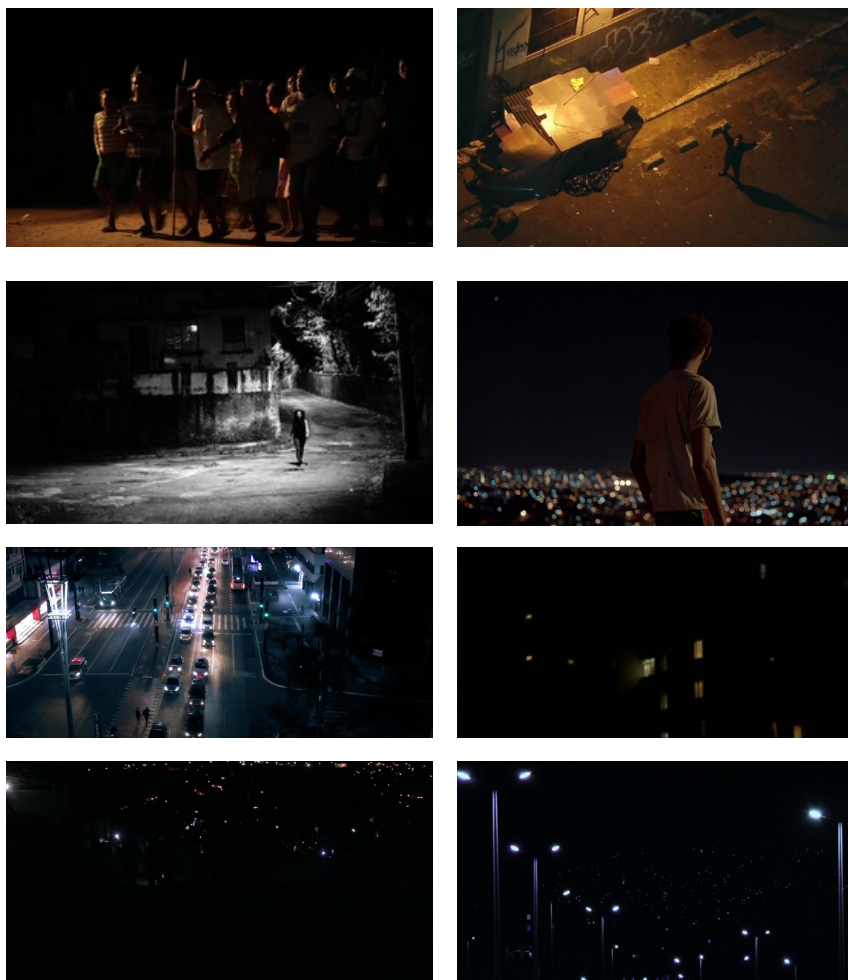
Cristiano fala da sua dificuldade de escrever, assim como a de Paulo Honório, em contraste com a habilidade que Ana e Madalena tinham com as palavras. Os dois personagens, no entanto, escrevem, e é através da escrita que eles conseguem compreender o que lhes aconteceu. A escrita organiza e dá sentido à vida e às suas feridas. Depois de seu retorno à estrada em cenas noturnas, Cristiano encontra Cascão em Itabira. A impossibilidade de dizer, e de simbolizar, atravessa Cristiano no diálogo com Cascão (mas na escrita do diário ele consegue se expressar). Na casa de Cascão, os personagens tomam uma cerveja e brindam “ao nosso recomeço”. Nesse recomeço, o filme retorna ao seu próprio começo. Vemos a fábrica de Ouro Preto que havíamos visto no início do filme. Cascão arrumou um emprego para Cristiano por ali, que nos diz: “voltei para o serviço pesado”. O tamanho de Cristiano é diminuto diante do gigantismo da fábrica, com suas engrenagens pesadas, suas faíscas e seus vapores. Vemos seu corpo exaurido e submetido ao trabalho industrial. O plano se aproxima para vermos o personagem puxando a alavanca repetidamente em meio ao fogo e ao calor produzido pelas máquinas. Ele nos diz então, numa pequena pausa do trabalho, que ele e Ana continuavam a se falar, mas que havia entre eles uma dificuldade de comunicação, um “medo de falar as coisas” de ser abrir um ao outro. Cristiano conversa com ela ao telefone mas o barulho da fábrica nos impede de escutar o que ele diz. A relação amorosa é atravessada por um “não dito”, uma impossibilidade de dizer do amor.

Conversando novamente com o Cascão, ficamos sabendo que ele foi demitido. O filme cria assim uma trama temporal que o religa ao começo, quando Cristiano entrou no carro da tia de André e disse que Cascão tinha sido demitido. O barulho das máquinas preenche o plano de forma ensurdecadora, vemos Cristiano trabalhando no turno da noite, para o qual foi transferido. Ele nos confessa seu cansaço: “o corpo da gente dói e a gente não sossega por nada”. Cristiano recebe uma carta de Ana e agora é a voz dela que escutamos: “continuo te desejando intensamente a cada palavra que escrevo, povoando o corpo dessa página que antes era branca e vazia, porque eu te quero, e isso é algo extremamente simples.” A escrita, para Ana e para

Cristiano, é o lugar em que o desejo se materializa em linguagem. É uma carta que enuncia o amor, apesar da impossibilidade de estar junto. Algumas cenas depois, Cristiano nos diz da dificuldade de expressar pessoalmente o seu amor: “eu nunca deixei de amar a Ana, em nenhum momento, mas eu nunca consegui dizer isso pra ela, e acho que é isso que me deixava mais triste.”

Cristiano começa a contar sobre a vida na Vila Operária, de quando conheceu a Marcia, enfermeira e tia dos meninos. Agora, o ponto de vista nesta parte do filme se inverte em relação com o começo: vemos a vida de Cristiano da sua perspectiva e não da de André. Cristiano sente compaixão e pena pela solidão de André. Ele nos diz que quando “a gente é novo”, o “mundo é cheio de promessas”, mas “essa fábrica tira a esperança das pessoas”. Retornando ao início, o filme se constrói em uma temporalidade cíclica e não linear. Esse ciclo, entre a vida e morte, o fim e o recomeço, é também o ciclo dos dias, o ciclo das máquinas.

### 3.3 É noite, sinto que é noite



**Figura 90:** É noite, sinto que é noite.

**Fonte:** Frames dos filmes *A noite através* (2020), de Gustavo Jardim; *República* (2020), de Grace Passô; *A memória sitiada da noite* (2021), de Ewerton Belico; *Baixo Centro* (2018), de de Ewerton Belico e Samuel Marotta; *Marcha ré* (2020), de Nuno Ramos, Eryk Rocha e Teatro Vertigem; *Noite que não finda* (2020), de Pedro Aspahan; *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (2018), de Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito; *Adormecidos* (2011), de Clarissa Campolina.

Uma série de filmes brasileiros contemporâneos são compostos apenas por cenas noturnas. A escuridão dessas imagens pode ser lida como índice de “tempos sombrios”, em uma época marcada pela ascensão da extrema-direita e do fascismo no Brasil e no mundo, com suas políticas reacionárias que obscurecem as possibilidades de transformações sociais e políticas.<sup>504</sup> Vemos imagens recorrentes de carros em chamas, das máquinas da velocidade em colapso. Ou a imagem dos carros parados no trânsito, inutilizados. Vemos personagens solitários no meio das paisagens noturnas modernas, como nas gravuras de Goeldi. Vemos sujeitos desamparados que lançam um olhar à cidade na escuridão. No entanto, são sujeitos que resistem (fig. 90).

A noite escura do filme *Era uma vez Brasília* (dir. Adirley Queirós, 2017), por exemplo, é diretamente associada ao Golpe Parlamentar de 2016, que retirou injustamente a presidenta Dilma do governo, abrindo caminho para a chegada de Jair Bolsonaro ao poder. Na cena em que reúne seus guerreiros para o confronto com o presidente golpista, Marquim diz: “O inimigo está entre nós e trama na escuridão. Passa recados e remessas à noite. O inimigo fala dar-te-ei”. A escuridão da noite no filme *Sete anos em maio* (dir. Affonso Uchôa, 2019) também é diretamente tematizada no longo diálogo do filme em que o personagem de Wenderson Neguinho comenta: “Estamos cercados de pilhas de gente morta que já tampou o céu, por isso está tudo tão escuro”. O tempo sombrio do filme é marcado pelo extermínio da juventude negra e pela violência policial que ronda nosso país como espectro. A eleição de Bolsonaro, candidato que sempre apoiou o regime militar, não pode ser desvinculada desse acúmulo de catástrofes de nosso tempo sombrio. O filme se passa justamente em uma central de energia elétrica: a grande plataforma do progresso tecnológico de iluminação das cidades é o cenário em que a violência sombria acontece. Lembramos que *Arábia* (2017), filme anterior de Affonso Uchôa dirigido junto com João Dumans, termina com o protagonista Cristiano sendo dissolvido pela escuridão com o corpo deitado em frente à intermitente luz de uma fogueira. Em seu monólogo onírico anterior a essa imagem, Cristiano nos interpelava, diante da exploração na fábrica: “E a fumaça subindo. Preto igual a noite. Tapando o céu e jogando dinheiro fora. E a gente ia estar em casa, tomando água, dormindo à tarde.”

Em 2020, já em plena pandemia do Coronavírus, em uma noite escura na avenida Paulista, uma grande passeata de carros dirige-se em sentido contrário, em marcha à ré, ao Cemitério da Consolação, na performance *Marcha à ré* (2020), filmada por Eryk Rocha, em uma performance do Teatro da Vertigem, com participação de Nuno Ramos. Assistimos à encenação performática do rumo reacionário que nosso país está tomando, associado às políticas nefastas

<sup>504</sup> Citamos aqui dois pesquisadores/as que estão escrevendo sobre o signo da noite no cinema brasileiro contemporâneo: Ana Caroline Almeida e João Paulo Campos.

do governo e à persistência de um tempo soturno. As imagens nos remetem diretamente às negligências do atual governo diante da pandemia, comandada pelo capitão que dissemina pul-são de morte em cada palavra e gesto enunciados. A noite da pandemia também é convocada no filme *Noite que não finda* (2021), de Pedro Aspahan, em que vemos as luzes de apartamentos se apagarem em um gesto de luto pelas “vidas que se apagam diante da pandemia no país, enquanto outras luzes se mantêm acessas, velando a noite que não finda.”<sup>505</sup>

Indagamos como os filmes brasileiros de nosso tempo respondem às urgências do presente, interpelando os dispositivos do poder em suas imagens, vinculados ao dia e à visibilidade completa; assim como outros filmes dão a ver territórios imersos na escuridão da noite que, além de indicarem tempos sombrios, encontram a possibilidade de, no coração da noite escura, dar a ver povoações que resistem ao tempo da dominação — filmes e sujeitos que se colocam a sonhar outros futuros e modos de vida possíveis. Se a noite pode ser pensada como a marca de uma época de “trevas”, também pode figurar o momento em que as luzes opressivas do capitalismo, da razão e do espetáculo se apagam.

### 3.3.1 Nunca é noite no mapa

Logo depois de seu surgimento (1839), a fotografia chega ao império brasileiro pelas mãos do imperador D. Pedro II (1840). No segundo reinado (1840 — 1889) havia um projeto de mapear o território nacional, através do desenho de “vários mapas — vistas múltiplas em vez de uma perspectiva única e totalizadora. Afinal de contas, um mapa totalizador teria um aspecto [...] opaco e ilegível”,<sup>506</sup> como escreve Natalia Brizuela. Os mapas, no entanto, eram representações abstratas do espaço e demandavam uma interpretação do sujeito que os observava. Assim como a pintura e o desenho, os mapas eram “carregados pela subjetividade humana”.<sup>507</sup> A fotografia era convocada, então, como representação objetiva do real que atendiam à “necessidade de representações rápidas e realistas”; a fotografia “mostrou-se capaz de produzir tanto imagens geográficas, com suas visões totalizadoras do espaço, quanto corográficas, com visões parciais, detalhadas”.<sup>508</sup> Aliado à conquista e exploração do território nacional por parte do Império, D. Pedro II era um grande incentivador da fotografia: a empreitada imperialista de dominação do

<sup>505</sup> ASPAHAN, Pedro. “Noite que não finda”. Disponível em: <https://www.pandufilmes.com/noite-que-nao-finda/>. Acesso em: 18 jan. de 2022.

<sup>506</sup> BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e império*. 2012, p. 13.

<sup>507</sup> BRIZUELA. *Fotografia e império*, p. 14.

<sup>508</sup> BRIZUELA. *Fotografia e império*, p. 14.

país estava aliado à sua visualização por meio de imagens-técnicas: “a fotografia participou da fundação e da permanência desse Império. O uso imperial da fotografia de paisagem, como meio de apropriação e visualização do espaço, ajudou a definir o ‘Atlas do Brasil’ para o moderno Estado-nação”.<sup>509</sup> A produção de imagens, implicadas no projeto cartográfico de conhecer o espaço para poder conquistá-lo, tornava o gesto de ver inseparável de uma vontade de poder.

Em 1945, Drummond escreve o poema “América”, em que o eu lírico, posicionado numa cidade do interior de Minas Gerais vê o mapa que passa por aquele território: “Uma rua começa em Itabira, que vai dar no meu coração./ [...] Passa também uma escola — o mapa —, o mundo de todas as cores”.<sup>510</sup> O poeta percebe, neste momento de mundialização, que existem “tantas cidades no mapa”. O projeto de visualização do território nacional prosseguia no Estado Novo. O poema de Drummond, no entanto, em vez de ser um mapeamento objetivo e exato, é uma cartografia mágica, em que a imaginação do poeta faz com que uma rua de Itabira se conecte todo o mundo. Há uma passagem de um plano detalhe para um plano geral.

Em 2001, com a criação do Google Earth, a objetividade da fotografia se associava de forma direta com a cartografia, pois com esse programa passávamos a poder ver, através dos computadores de uso pessoal, todos, ou quase todos, territórios do mundo fotografados pelo carro do Google e “montados” em uma representação de 360°, em que o espectador agora podia passear pelo mapa, ampliando, diminuindo, reduzindo a escala, passando de uma visão total do globo à visualização parcial de detalhes das ruas das cidades. A empresa multinacional, com sede nos EUA, é agora o agente do imperialismo contemporâneo e internacional, que detém os dados e imagens de todo o Globo. Em seu livro *Maquinação do mundo*, José Miguel Wisnik (2018) comenta que a “máquina do mundo” (1949) antecipa os dispositivos contemporâneos de visibilidade do Google Earth e do iPhone. Nestes dispositivos, vemos como, de fato, uma rua de qualquer cidade do planeta se conecta com todo o globo.

No filme *Nunca é noite no mapa* (2016), Ernesto Carvalho se depara com o olhar da máquina de visão do Google Maps chegando na sua rua em Recife. Vemos uma câmera acoplada em cima de um carro cartografando toda a cidade pernambucana, que sediaria, naquele momento, processos da vertiginosa urbanização, marcado por grandes obras realizadas para as Olimpíadas no Brasil em 2016. Carvalho é um cineasta engajado na luta de resistência do movimento Ocupe Estelita “um grupo [que] está lutando para evitar que as construções [do Cais José Estelita] sejam demolidas por um consórcio de grandes construtoras para construção de

<sup>509</sup> BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e império*. 2012, p. 18.

<sup>510</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “América”, *A rosa do povo*. [1945] 2015, p. 176.

prédios comerciais e residenciais.”<sup>511</sup> O cineasta se engajou nesta luta para dar visibilidade e denunciar a ação predatória do capital, que estava transformando o patrimônio público e cultural da cidade em um projeto neoliberal de urbanização que homogeneizaria a região.<sup>512</sup>

O filme *Nunca é noite no mapa* foi realizado em um contexto mais amplo, em que vemos que a empreitada de modernização da cidade se relaciona com a recepção do evento mundial, atingindo outros lugares de Recife. A produção cartográfica do Google Maps é um aliado desse projeto, levando o mapa, como no poema de Drummond, às ruas que até então não eram asfaltadas.



**Figura 91:** Nunca é noite no mapa.

**Fonte:** Frames do filme *Nunca é noite no mapa* (2016), de Ernesto Carvalho.

O filme começa com uma imagem do Google Maps da cidade do cineasta vista de cima, em plano geral, de sobrevoos (fig. 91). A seta do mouse desloca lateralmente a visão do mapa e Carvalho enuncia um discurso em primeira pessoa, se implicando naquelas imagens: “A cidade onde moro, vista de cima, neste mapa aéreo, interpolado, solicito. Eu estou em uma dessas ruas, em uma dessas casas, eu estou dentro do mapa. O mapa não se importa se eu estou dentro dele ou não, mas eu estou, dentro do mapa.” A seta clica em um ponto específico do mapa e entra

<sup>511</sup> BUENO, Chris. “Ocupe Estelita”. 2014.

<sup>512</sup> Ver a crítica de Raul Arthuso (2017) sobre o filme, que o compara com *Na missão com Kadu* (2016), do coletivo MLB. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/imagens-contr-a-rua/>. 06 de setembro de 2022.



literalmente dentro dele, em um movimento de imersão, de mergulho, passando do plano geral, visto do céu, à uma visão no interior de uma rua. O aplicativo faz uma transição de uma imagem de satélite para as fotografias dentro do mapa.

Comentando as relações entre a cartografia e a vigilância, Fernanda Bruno (2013) escreve que “no âmbito visual, os mapas (especialmente aqueles que se inserem na tradição da *Imago Mundi*) encarnam uma perspectiva de sobrevoo, cara ao olhar vigilante”. Esta “visão cartográfica é suficientemente distante e alta para abarcar uma ‘totalidade’ qualquer, sendo ‘pan-óptica’ por excelência.”<sup>513</sup> Desde os primórdios da modernidade, “os mapas são decisivos na arte da guerra e das conquistas territoriais, demarcando e materializando fronteiras. A partir do século XVII, essa visão cartográfica é inclusive associada à ‘perspectiva militar’”.<sup>514</sup> O gesto estético de ver, conhecer e representar o espaço é inseparável de uma política que delimita fronteiras, estabelecendo quem pode ocupar um determinado lugar e quem deve ser excluído dele. Para Bruno, “a projeção cartográfica, o mapa convencional, simula uma perspectiva apreendida ao mesmo tempo de todos os ângulos e de lugar nenhum, fazendo o pan-óptico e o sinóptico conviverem, representando uma ordem supostamente neutra segundo a qual o mundo se oferece como um objeto estável de conhecimento, supervisão, inspeção, domínio, controle”.<sup>515</sup> A cartografia, como vimos com Brizuela, era vista como uma representação “abstrata” e também “neutra”, mas na prática sua utilização era um meio para o exercício da conquista e dominação do espaço, por parte de quem detinha a produção imperialista dos mapas. O uso da fotografia no mapeamento do território reforça o caráter “neutro” e “imparcial do mapa”, pois são imagens, como vimos, supostamente objetivas e exatas, como se fossem representações diretas do mundo. As palavras “cartografar” e “vigiar” têm “linhagens etimológicas que cruzam o ato de vigiar à produção de mapas, especialmente explícito na palavra ‘survey’, que vem do latim *supervidere* (super-visão) e que a partir do século XVI passa a significar também o ato de produzir mapas”.<sup>516</sup> O modo de ver vigilante e, portanto, cartográfico, se associa a uma visão implicada no colonialismo, no militarismo, no imperialismo (perspectivas de olhar totalizantes e universais), tal como analisado por Donna Haraway.<sup>517</sup> O ponto de vista total retira o olhar humano da representação, sendo um olhar associando-o ao “olho de Deus” ou, profanamente, ao olho dos satélites.

<sup>513</sup> BRUNO, Fernanda. *Máquinas de ver, modos de ser*. 2013, p. 137.

<sup>514</sup> BRUNO. *Máquinas de ver, modos de ser*, p. 137.

<sup>515</sup> BRUNO. *Máquinas de ver, modos de ser*, p. 138.

<sup>516</sup> BRUNO, Fernanda. *Máquinas de ver, modos de ser*. 2013, p. 138.

<sup>517</sup> Cf. HARAWAY, Donna. “Saberes localizados”. [1988] 1995

Quando Ernesto Carvalho nos diz em seu filme que está dentro do mapa, o cineasta nos faz perceber que esse olhar total captura e controla o corpo humano. Diferentemente dos mapas “abstratos” desenhados pela mão humana, as imagens fotográficas do *Google Street View* dão a ver os sujeitos que estavam caminhando pelas ruas no momento da captação das imagens. Na Alemanha, esta ferramenta foi proibida por acusação de invasão da privacidade das pessoas e dos lugares registrados pela empresa norte-americana. A ministra alemã Ilse Aigner (2010) declarou que “a cobertura fotográfica completa não é mais que uma intromissão a uma escala gigantesca na esfera privada [...]. Recuso esta falta de privacidade. Nenhum serviço secreto em todo o mundo teria conseguido imagens de forma tão decidida”. Ao contrário de serem neutras e imparciais, as imagens do Google são utilizados para a construção de perfis, para a formação de banco de dados, com fins mercadológicos, pois, como reconhece Aigner, o Google vende “os nossos dados para fins publicitários”.<sup>518</sup> Com esta acusação de invasão da vida privada, o Google passou a desfocar o rosto das pessoas, em um gesto em que, ao mesmo tempo, o corpo humano é capturado, transformado em dados e o rosto é apagado. Trata-se, portanto, de um controle e de um apagamento da subjetividade.

A narração irônica de Ernesto Carvalho analisa as imagens do mapa do Google: “O mapa é indiferente, livre, o mapa não precisa de pernas, nem de asas, o mapa não anda, nem voa, nem corre, não sente desconforto, não tem opinião”. Percorrendo suas ruas, de dentro dele, Carvalho nos afirma “o mapa é um olho desincumbido de um corpo. E eu estou dentro do mapa, em algum lugar, mesmo que eu tente me esconder, o mapa me encontra e me contém, eu estou dentro do mapa. Aí estou eu, dentro do mapa, eu estou dentro do mapa, esse sou eu dentro do mapa”. Este mapa tem uma lógica própria de funcionamento. É um mundo paralelo que não chove, nem venta, que pode caminhar em qualquer direção. A narração reitera diversas vezes que o sujeito “está dentro do mapa”, como se fosse impossível enunciar um discurso crítico de fora dele. Carvalho entra no mapa, portanto, para fazer uma crítica através de suas próprias ferramentas. Ele se apropria das imagens do mapa para desautomatizá-las, mostrando que o olhar “imparcial” é, na verdade, um carro de uma empresa. O cineasta mostra as imagens do mapa que capturam seu corpo, dando a ver o seu encontro com carro do Google e sua câmera acoplada (fig. 91). Ele não teve tempo de colocar os sapatos e saiu de casa descalço para fotografar o mapa, como vemos na imagem. Suas mãos estão na frente do rosto, segurando seu celular, que captura, em reação, a imagem do carro do mapa. Este gesto de aproximar as mãos

<sup>518</sup> Ver as notícias: “Alemanha debate privacidade com Google” e “Alemanha contra o Google Street View.” Disponível em: <https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2010/09/alemanha-debate-privacidade-com-google-e-outras-empresas.html> e <https://alexandre-atheniense.jusbrasil.com.br/noticias/2087691/alemanha-contra-o-google-street-view>. Acesso em: 24 de agosto de 2022.

do olho mostra como a sua produção de imagens, diferente daquela do mapa, associa a mão e o corpo ao olhar humano. Vemos o plano do mapa e o seu contracampo, mostrado por Carvalho. Neste momento, há um embate entre olhares, entre naturezas distintas de imagens e de modos de ver: o olhar total do mapa, de um lado, e o olhar parcial do cineasta do outro. O mapa desmaterializado aparece em sua maquinaria concreta.



**Figura 92:** O mapa é imparcial.

**Fonte:** Frames do filme *Nunca é noite no mapa* (2016), de Ernesto Carvalho.

O cineasta se surpreende ao ver de perto o mapa “tomar a forma de uma viatura.” Flagrado no momento em que foi acometido de um súbito desejo de tentar impedir que o mapa entrasse no beco de sua casa. Assim como a narração é repetitiva e redundante, as imagens também aparecem e reaparecem. Como se o sujeito estivesse preso em um eterno loop dentro

do mapa, sem possibilidade de escapar de sua captura. A música que escutamos, “*Ragar in minor scale*”, de Ravi Shankar, reitera a repetição e cria uma atmosfera para o mundo paralelo dentro do mapa. Diante do corpo de Carvalho, o carro do mapa recua, como se o sujeito resistisse diante do avanço da máquina.

Em sua fotografia do mapa, Carvalho intercepta também um guarda de segurança privada, que, para ele, era como a viatura do mapa, “profissional, organizado, diligente” (fig. 92). Há uma associação entre a máquina e o guarda (o homem é uma máquina), como se o sujeito fosse um agente que agiria em conjunto com o mapa. Na sequência, o olhar imparcial e inumano do mapa capta, de forma inconsciente, a violência policial contra corpos negros na cidade, que são os que sofrem batidas, sendo açoitados contra as paredes e tendo a privacidade de seus corpos e suas roupas invadidas pelas mãos dos policiais (fig. 92). A imagem contradiz a narração que diz que “todos são iguais perante a lei, todos são iguais perante o mapa”, pois os corpos que vemos na imagem são de sujeitos negros, alvos principais do racismo e da opressão policial no Brasil. “As viaturas do mapa percorrem a cidade, as viaturas da polícia percorrem a cidade”. O filme postula uma equivalência entre a máquina produtora de imagens, de mapeamento e de visibilidade e a máquina coercitiva da polícia que aprisiona os corpos daqueles jovens, como se eles fossem proibidos de ocuparem livremente aquele espaço. A violência é também a da visibilidade, pois nada escapa ao olhar autoritário e totalizador do mapa, que pretende criar um espaço homogeneizado, avesso às diferenças sociais. Carvalho mostra a recorrência dessas imagens do corpo negro, impedido de circular pela cidade, capturados pela polícia e pelo mapa. O racismo é introjetado nas tecnologias digitais e no algoritmo, como Giselle Beiguelman nomeia esta operação de “racismo algorítmico”.<sup>519</sup> Essas tecnologias não são neutras, pois reafirmam preconceitos e exclusões raciais:

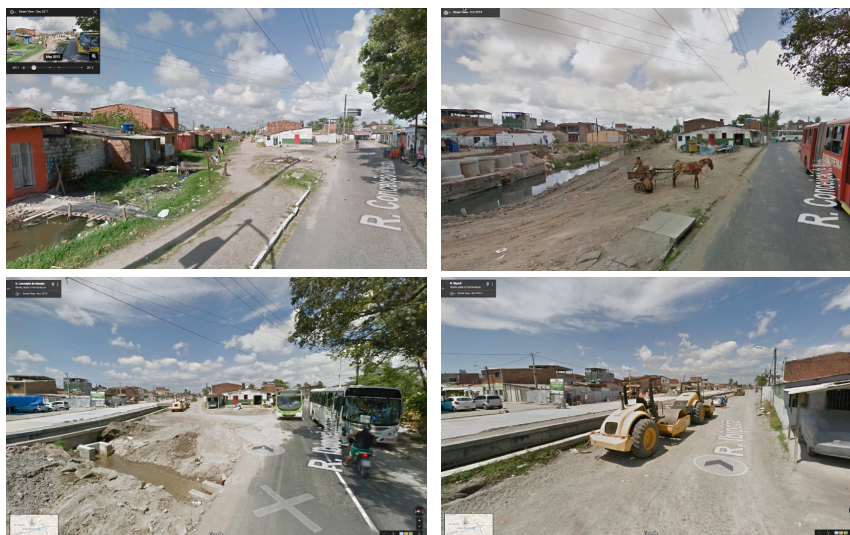
Racismo algorítmico é o que traduz essa situação. Não porque o algoritmo possa ser por si só preconceituoso. Mas porque o universo de dados que o construiu reflete a presença do racismo estrutural da indústria e da sociedade a qual pertence, e o expande em novas direções. A violência social ganha aí contornos datificados nos pressupostos de sua arquitetura.<sup>520</sup>

Na sequência seguinte, escutamos sons de uma manifestação e vemos uma avenida dentro do mapa. A narração nos diz: “sempre que a manifestação chega a essa altura da avenida, já

<sup>519</sup> BEIGUELMAN, Giselle. “Racismo algorítmico”. 2020. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colonistas/racismo-algoritmico/>. Acesso em: 24 de agosto de 2022.

<sup>520</sup> BEIGUELMAN. “Racismo algorítmico”. 2020.

é de noite”. Nesta breve passagem, Carvalho associa a noite com a resistência, pois aquele lugar que está vazio no dia do mapa é povoado pelos corpos resistentes nos levantes (fig. 92).



**Figura 93:** Viaturas da nova cidade.

**Fonte:** Frames do filme *Nunca é noite no mapa* (2016), de Ernesto Carvalho.

Logo após, vemos uma estrada de terra em que o mapa não alcançava em 2011 (fig. 93). Através de uma ferramenta do Google, Carvalho consegue saltar de um ano ao outro, vendo as imagens que o mapa fez em cada época. Conseguimos ver as transformações urbanas em diferentes momentos históricos. Vemos, em uma das imagens, uma carroça com um cavalo e dois homens, remetendo-nos a um meio de transporte de uma temporalidade lenta. Dois anos depois, a carroça não está mais lá, para dar lugar às novas viaturas, às escavadeiras que entram naquela estrada e “modernizam” a região. São as “viaturas da nova cidade”. Essas viaturas abrem caminho para aquelas do mapa e da polícia e “todas as outras viaturas”.

Como no filme *Erosões*, de Oswaldo Teixeira, vemos em *Nunca é noite no mapa* as casas que são demolidas e as populações que são despejadas para a construção dos edifícios da nova cidade. Saltando de um ano ao outro, vemos a gradual corrosão das casas. Em uma parede verde, vemos a inscrição “Jesus vem, prepara-te” (fig. 94). Na imagem seguinte, Jesus não veio, mas a devastação, sim. Na sequência, vemos outra inscrição, desta vez lida também pela narração: “vai sair quem quiser, quem não quiser fica”. Cidade bem policiada, cidade bem mapeada. O salto agora é espacial: vemos um novo edifício das Olimpíadas no Rio de Janeiro (fig. 94).

Escutamos de novo: “o mapa é imparcial, não tem opinião”. Esse enunciado entra em conflito com a imagem, pois vemos corpos de moradores de rua deitados no chão, marcados pelo abandono social, apanhados pela câmera do mapa em momento de desamparo.



**Figura 94:** Jesus vem, prepara-te.

**Fonte:** Frames do filme *Nunca é noite no mapa* (2016), de Ernesto Carvalho.

Ariella Azoulay afirma que, no regime discursivo instaurado pelo colonialismo e pelo imperialismo, uma câmera não é um meio de “registrar episódios pontuais de destruição”,<sup>521</sup> mas a imagem *participa* do processo de destruição: “pela atividade concomitante de destruir e

<sup>521</sup> AZOULAY, Ariella. “Desaprendendo momentos decisivos”. 2019, p. 123.

fabricar ‘novos’ mundos, povos foram privados de uma vida ativa e suas diversas atividades reduzidas e adequadas a esquemas maiores de produção e fabricação de mundos”.<sup>522</sup> Quando Ernesto Carvalho associa as viaturas da nova cidade àquelas da polícia (máquinas do Brasil) e as do mapa (máquina do mundo), ele mostra como todas operam conjuntamente na destruição de um mundo “antigo” (as ruas não asfaltadas, as casas precárias) participando ativamente da construção de um mundo “novo”, que é o da verticalização das cidades no Brasil. O filme mostra como o poder mundial atravessa a pequena ruela de Recife. As pessoas que vemos no Google Maps tiveram seus corpos expropriados pela imagem (que foi feita a revelia deles) e são também privados de sua habitação (fig. 95).



**Figura 95:** Violência da hipervisibilidade.

**Fonte:** Frames do filme *Nunca é noite no mapa* (2016), de Ernesto Carvalho.

<sup>522</sup> AZOULAY, Ariella. “Desaprendendo momentos decisivos”. 2019, p. 127.

Azoulay afirma que “câmeras são um produto do regime visual do imperialismo”,<sup>523</sup> que está presente tanto na atividade de D. Pedro II quanto no imperialismo contemporâneo vinculado ao Google. Este olho imparcial fotografa os corpos estirados no chão, “*com uma ferramenta que invade a vida das pessoas*” e “*tira fotos delas sem ter sido convidada para isso*”.<sup>524</sup> É contra essa suposta neutralidade do *Google Street View* que Carvalho se insurge, mostrando como essas imagens compactuam com a violência policial. Se a viatura do mapa pôde capturar aquelas imagens, é porque as viaturas da polícia a concederam esse direito. Não foi o mapa que expulsou aqueles sujeitos dali, mas “sua permissão para fotografar é condicionada por aqueles que os expulsaram”,<sup>525</sup> ou seja, pelas viaturas da polícia e da nova cidade. Nos perguntamos, no entanto, se ao mostrar novamente esses corpos que tiveram sua imagem expropriada, Carvalho não estaria triplicando a cena de violência: a primeira dos policiais, a segunda do mapa e a terceira no filme. Carvalho se apropria das imagens, mas não nos mostra, como os retratos de *Erosões*, os sujeitos que aparecem emancipados nas imagens.

As fotografias da viatura do mapa que vimos no começo retornam no final do filme. A indiferença do mapa (e do guarda) é ressaltada: “a sua única preocupação é o acordo que tem com a propriedade privada. Pro mapa não há governo, pro mapa não há guerra civil, não há golpe de estado, não há revolução. Nunca é noite no mapa”. Em um *zoom out*, a imagem se distancia novamente das ruas e vemos a imagem aérea da cidade, como no começo do filme, reiterando o ciclo do qual não se pode escapar. O gesto crítico do cineasta reside em mostrar como a tecnologia da visibilidade está conectada com os processos violentos da urbanização e do policiamento. Mas ao focar sua narrativa nos mecanismos do mapa, Carvalho parece deixar em segundo plano as vidas dos sujeitos que aparecem nas imagens, que continuam anônimas no filme. Para Ana Caroline Almeida, “o mapa não anoitece porque ele” não carrega “as nossas subjetividades”.<sup>526</sup> Dentro do projeto colonial (e imperial) o mapa, ao contrário de permitir o deslocamento de um ponto a outro no território, se torna uma “ferramenta que imobiliza, [que] impede inclusive o movimento, porque a partir do momento em que ele mapeia algum território ele também delimita quem pode ter ou não aquele território”.<sup>527</sup>

A utopia da máquina comunista de Dziga Vertov parece se contrapor à máquina capitalista do Google: se na primeira havia um agenciamento potente e libertador do homem com a câmera, na segunda vemos um olhar desvinculado de um corpo, um olho que age

<sup>523</sup> AZOULAY, Ariella. “Desaprendendo momentos decisivos”. 2019, p. 135.

<sup>524</sup> AZOULAY. “Desaprendendo momentos decisivos”, p. 135.

<sup>525</sup> AZOULAY. “Desaprendendo momentos decisivos”, p. 130.

<sup>526</sup> ALMEIDA, Ana Caroline. “Curtas Brasileiros #12”. Podcast Cine Festivais, 2020.

<sup>527</sup> ALMEIDA. “Curtas Brasileiros #12”, 2020.



mecanicamente, de forma independente da vontade humana. Jonathan Crary escreve que a imagem digital é uma visão deslocada “para um plano dissociado do observador humano”.<sup>528</sup> A máquina do Google deseja tudo ver, tudo transformar em dados, tudo controlar e vigiar, em uma cidade onde *sempre é dia*, em que tudo deve estar superexposto diante dos mecanismos de dominação da empresa multinacional. O Google Maps é uma tecnologia do poder que fornece uma “visibilidade total”, como na visão do capitalismo contemporâneo 24/7 de Crary, eliminando todas as “partes de sombra” das cidades.

Contra essa máquina capitalista, Ernesto Carvalho empunha diante dos olhos uma câmera de celular, que, em um gesto de contravigilância, recoloca um olhar subjetivo, assim como uma voz que narra por cima das imagens objetivas e distanciadas do mapa, alterando os significados desse arquivo do poder. A navegação virtual no Google *Street View* instaura suposta liberdade do espectador na sua navegação. Aquele que passeia pelas ruas digitais tem diante de si um espaço aberto, podendo alterar o enquadramento em 360°. Quando o cineasta se apropria desse arquivo, entretanto, uma rota e uma duração precisa das imagens é imposta ao dispositivo, fazendo com que o olhar sem limites do aplicativo encontre uma modulação no filme, restringindo assim, a pulsão escópica que tem o poder de tudo ver.

### 3.3.2 É noite no mapa

Se para as imagens do Google nunca é noite, no filme *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (2018), do Movimento MLB, dirigido por Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito, *sempre é noite*, pois vemos apenas imagens noturnas. Distante de uma imagem transparente e hipervisível, observamos diversos sujeitos ocupando terrenos durante a noite escura, sujeitos que lutam por justiça e pelo direito à moradia. Distante da imagem que perde seu corpo, vemos imagens de uma câmera fortemente corporificada. Conseguimos sentir as vibrações e oscilações de um corpo humano que empunha a câmera ao mesmo tempo em que ocupa o território. O ponto de vista se aproxima dos outros corpos que montam as barracas, que desempenham diversas funções no ritual de ocupação (fig. 96). O enquadramento se reconfigura e se transforma na medida em que o processo de fundação de territórios se desenvolve. Ao contrário de corpos individualizados, vemos um corpo coletivo cujas ações são guiadas por uma causa comum. A escuridão, como forma sensível da imagem, nos faz ver

<sup>528</sup> CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. 2012, p. 11.

os corpos misturados entre si, pois não vemos a separação entre eles sob a luz do dia. Sentir a noite, então, se torna indissociável de sentir os corpos em aliança. As luzes das lanternas se confundem com as luzes da cidade, criando uma indistinção entre os corpos e o território. A noite é o momento em que a ocupação pode acontecer, pois os sujeitos não estão mais sob a vigilância das viaturas da polícia. A presença da câmera adquire também uma perspectiva de contravigilância: o ponto de vista, agora interno ao território, lança seu olhar para a rua por onde passam os carros da polícia. A câmera como escudo, como dispositivo de segurança frente à iminente violência policial e seus despejos forçados. A câmera dá a ver a constituição de um espaço comum. O filme foi feito dentro do contexto das lutas urbanas pelas ocupações em Belo Horizonte.



**Figura 96:** Mapa noturno.

**Fonte:** Frames dos filme *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (2018), de Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito.

O filme de Ernesto Carvalho interpela os dispositivos de poder (e de ver) que policiam os lugares e excluem os sujeitos do território, seja pelas batidas policiais que determinam que aqueles corpos negros não podem percorrer certos espaços da cidade, seja pelo despejo das antigas casas pelas viaturas da nova cidade, que determinam quem ali pode habitar. O modo de ver (e de potência) do filme do MLB é, ao contrário, inclusivo: a câmera dá a ver um território

que está sendo habitado pelos ocupantes, incluindo-os na participação no comum, na coletividade da cidade. Se em *Nunca é noite...* vemos uma imagem-técnica realizada sob o imperativo da máquina, que prescinde de um corpo e de um ponto de vista humano na sua fabricação do visível, no segundo vemos uma câmera fortemente corporificada, um “Cine-Olho” (nos apropriando aqui livremente do conceito vertoviano) que torna inseparável o corpo que ocupa o território com o olho que cria a imagem. A câmera em *Conte isso...* funciona como um contradispositivo de segurança (ou de contravigilância) que opera como um escudo diante da violência policial que cruza o quadro no exterior da rua. O ponto de vista aqui, além de humano, é também interno à luta, um olhar que mira de dentro para fora (do terreno para a rua). Em *Conte isso...* vemos um povo figurado nas imagens, uma multidão ocupando um terreno e reivindicando seu direito à moradia digna, uma povoação que habita o território assim como habita a imagem. Nesse filme, observamos o lampejo dos povos, lampejos intermitentes dos sujeitos que, com suas lanternas, iluminam o terreno na noite escura, resistindo e sobrevivendo na sociedade capitalista que os excluem e segregam. Como se pergunta Georges Didi-Huberman: “procuram-se ainda os vaga-lumes em algum lugar, falam-se, amam-se apesar de tudo, *apesar do todo da máquina*, apesar da escuridão da noite, apesar dos projetores ferozes?”<sup>529</sup>

Em outro filme recente que carrega a noite em seu próprio título, *A noite através* (dir. Gustavo Jardim, 2020), lemos a cartela de uma história Guajajara sobre a criação da noite: “A criança foi ao centro da floresta e abriu a semente da sapucaia. Num estalo, a noite saiu como um sopro por entre seus dedos. Maravilhada, a criança voou como pássaro para dentro da escuridão”. Com algumas luzes ao fundo, a câmera se aproxima dos corpos que estão de braços dados povoando a imagem em meio aos ensaios para o ritual da Festa do Mel. Na indistinção da noite, porém, as fronteiras rígidas e discerníveis entre os sujeitos se rompem para dar espaço aos gestos coletivos e às alianças entres os corpos que resistem às opressões de nosso tempo.

*A noite através* e *Conte isso...* não possuem diálogos nem narração em *off*. Algumas cartelas no início e no final dos filmes situam parcialmente os eventos figurados. No decorrer das cenas, os (as) cineastas constroem as narrativas observando os espaços e seus aspectos sensíveis — as luzes, os terrenos, as grades — configurando uma forte dimensão sonora que constrói o campo invisível do filme. Do espaço vazio da noite do filme *Adormecidos* (2011), de Clarissa Campolina, do começo da década de 2010, vemos diversos corpos que povoam o terreno noturno na imagem no tempo presente. Esses três filmes apostam fortemente na dimensão plástica e opaca dos ambientes e dos gestos, ao contrário de adotarem uma fala que descreve o

<sup>529</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. 2011, p. 49.

que acontece nas imagens. Como nos sonhos, os filmes resistem a uma explicação transparente que reduziria os acontecimentos visíveis à simples informação, propondo, através da noite, experiências estéticas e sensoriais.

Em *Conte isso...* podemos observar diversas camadas da ideia de coletivo de cinema. Em um primeiro ponto, pela própria realização e autoria coletiva do filme, tanto no momento da filmagem quanto no da montagem, em que diversos ativistas participaram da elaboração das imagens. Podemos pensar também na presença da câmera na cena da ocupação, como um dispositivo coletivizador, como máquina que capta as imagens da atuação conjunta do corpo coletivo que ocupa o território em suas diferentes funções: a imagem operando como dispositivo que cria relações entre as muitas ações e entre os diferentes tempos e espaços dos três momentos das ocupações figuradas. Como escreve Aiano Bemfica, integrante do MLB e um dos realizadores de *Conte isso...*: “Os planos, filmados por membros da comissão de comunicação, nascem de uma relação íntima com as ações e deixam ver uma conexão orgânica entre ocupar e filmar, em que cavar um buraco, fazer segurança, armar uma barraca, hastear uma bandeira, coordenar ou ligar uma câmera são gestos de igual força e importância”. Poderíamos dizer que a câmera é a máquina que coloca em comunicação todas as ações do ritual de ocupação. A autoria do filme é coletiva, e o ato de filmar é também mais um gesto entre outros que compõem o acontecimento da ocupação.

O fluxo das imagens conecta os diversos elementos da ocupação pelo gesto de filmar com a câmera na mão. Os cineastas-ativistas adentram e caminham através do território no mesmo momento em que empunham a câmera, em um enquadramento que se reconfigura à medida que o acontecimento se faz. Um segundo fluxo, o da montagem, cria os elos entre as ações assim como entre os diferentes momentos das ocupações. Se a montagem do filme se deu no momento em que algumas das ocupações foram desfeitas, o processo de visionamento das imagens se fez como “elaboração do luto”, como momento de rever o passado para que a vida prosseguisse e para que um futuro pudesse ser entrevisto, lembrando-nos Sidarta Ribeiro quando escreve que “a capacidade de imaginar o futuro está fortemente relacionada à capacidade de lembrar o passado”.<sup>530</sup> Já a circulação do filme em festivais e nas exibições nas próprias ocupações torna as imagens compartilhadas, coletivizadas, fazendo com que a elaboração do luto e o vislumbre do futuro se tornasse público, devolvendo as imagens à história e ao coletivo.

<sup>530</sup> RIBEIRO, Sidarta. *O oráculo da noite*. 2020, p. 265.

A escolha da montagem, que se ocupou de um vasto arquivo de imagens de diversas ocupações, pautou-se pela construção do espaço noturno, pelo enfoque no momento da tomada do território no interior da noite. Não vemos no filme imagens de manifestações ou conflitos com a polícia. Compreendemos a noite no filme, portanto, próxima ao momento de elaboração do futuro que se desenrola nos sonhos. O filme se desvia então da expectativa do cinema militante de mostrar as cenas esperadas dos embates à luz do dia para se deter no espaço-tempo opaco e misterioso da noite. As imagens de *Conte isso...* configuram a cartografia de um mapa noturno. A ocupação do território acontece como um gesto de redistribuição dos lugares e dos espaços comuns da cidade. Se a lógica da cidade contemporânea é a da exclusão das diferenças, do policiamento e da vigilância do território, em *Conte isso...* assistimos à uma redivisão do espaço urbano, em que os sujeitos criam uma forma autogestionada do espaço que independe da ação do Estado. O gesto da ocupação se faz como ação de justiça e reconfiguração do espaço público. Os sujeitos que até então não tinham sua parte na comunidade passam a ter seu território para habitar e dormir. No longo plano-sequência do final do filme, em que os militantes, assim como a câmera, se abaixam para se esconderem da polícia, vemos a bandeira vermelha do MLB sendo hasteada, entre as grades, simbolizando a fundação do território. Na cartela no final do filme, porém, descobrimos que duas das ocupações foram violentamente despejadas pela polícia. Em *Entre nós talvez estejam multidões* (2020), de Aiano Belfica e Pedro Maia de Brito, revemos cenas em que os personagens estão dentro do ônibus ou caminhando nos terrenos com lanterna, reatualizando as imagens de *Conte isso...* O longa-metragem apresenta um mosaico de casas, com o plano geral da ocupação Eliana Silva, que reaparece diversas vezes, mostrando a ocupação consolidada como espaço, que participa agora da comunidade dos Correios e do CEP, portanto em processo de conquista do seu direito à cidade. Do plano geral, o filme faz o movimento de singularizar os encontros dentro de cada casa, onde as multidões — o corpo coletivo — encontram suas partes, indissociáveis do todo. Ressaltamos a conversa com Poliana Souza no filme *Entre nós...*, uma das lideranças do Movimento MLB, em sua fala sobre a elaboração da “derrota” e a continuação da luta, diálogo que conecta *Conte isso...* à *Entre nós...*, enfatizando que os filmes são abertos uns aos outros, assim como abertos ao processo das lutas, da história e do tempo presente. Poliana Souza conta isso àqueles que dizem que foram derrotados: “Quando eu cheguei no terreno, quando eu vi eles desmontando a barraca, eu falei, ‘cara perdemos’; depois eu entendi que não foi uma derrota, eu fiquei muito firme, muito forte, eu acho que todas as famílias ficaram; e não tinha sido uma derrota mesmo, a gente estava muito, muito forte. Se o poema de Drummond dizia da cisma de Tutu Caramujo na “derrota incomparável”, indicando um sentimento de perda, de fechamento da história, nos

enunciados dos filmes contemporâneos do MLB vemos uma força de reexistência diante das “derrotas políticas”, que podem ser derrotas pontuais, mas não encerram a potência de resistência das lutas e dos movimentos sociais. Observamos, nestes filmes e nestes enunciados dos sujeitos filmados, que a história é aberta e que a resistência subjetiva coletiva é incessante.

## CONCLUSÃO

Nesta pesquisa, percorremos um vasto percurso que envolveu a poesia de Drummond com o cinema brasileiro contemporâneo. Ao longo do caminho, encontramos imagens recorrentes, que apareciam tanto na literatura como nas artes visuais e no cinema. Observamos como a imagem-conceitual da “máquina do mundo” é atualizada por Drummond na metade do século XX e continua reverberando até hoje na produção artística e imagética do presente. Essa máquina assume novas configurações e as modalidades de resistência dos sujeitos também se transformam. Ao contrário de imaginar que tudo está dominado pelo capitalismo contemporâneo, com seus dispositivos que tudo capturam e tudo controlam, notamos nos filmes brasileiros da última década processos subjetivos que resistem à dominação, criando formas de viver em comunidade que inventam modos de vida alternativos àqueles neoliberais — formas de vida que escapam das luzes opressivas do espetáculo assim como das trevas de nosso tempo presente.

Na primeira parte do trabalho, partimos de um enfoque teórico especulativo em torno das imagens-conceituais da poesia. Na segunda parte, vimos como a “poética do olhar” de Drummond se desdobra em imagens do cinema e das artes visuais. Essa poética pode ser lida em comparação com outras obras artísticas, como as de Rosângela Rennó, Laura Vinci e Nuno Ramos, como também literárias, como as de Ricardo Aleixo, Marília Garcia e Veronica Stigger. Na terceira parte, passamos de um plano geral ao plano detalhe: buscamos direcionar o foco da análise à materialidade dos filmes, tentando observar nos detalhes das imagens como as interrupções nas maquinações do mundo se faziam presente.

Questões suscitadas pela leitura dos poemas de Drummond, como se “existem os brasileiros?”, foram cotejadas com as imagens que víamos nos filmes, *Erosões*, *Arábia* e *Nunca é noite no mapa*. Esses filmes nos mostram que, apesar dos mecanismos de controle do nosso tempo, os sujeitos aparecem nas imagens ora emancipados, ora enclausurados. Os filmes nos fazem perceber a multiplicidade do “povo brasileiro”, dando a ver o rosto de personagens que são irredutíveis a uma identidade nacional generalizante.

O percurso comparativo entre as imagens da poesia e as imagens do cinema nos mostram como, a todo tempo, um registro imagético (seja ele escrito ou filmado) se conecta um ao outro. Nos poemas, encontramos “maquinações do olhar”, que, através das técnicas poéticas, constroem para o leitor uma imagem literária. Essas imagens da literatura, por sua vez, informam as imagens-técnica do cinema e das artes. O trajeto da pesquisa nos demonstrou que uma separação binária entre imagem da poesia e imagem do cinema não é eficaz, uma vez que as

imagens se interpenetram e nos ajudar a ler e a compreender umas às outras. O filme *Erosões*, por exemplo, convoca versos da poética do olhar de Drummond, como o das “retinas fatigadas”, ao mesmo tempo em que cria uma maquinação do olhar em que a imagem maquínica da câmera de filmagem se coloca em relação e contraponto com o olhar humano. Encontramos na pesquisa uma sobreposição de olhares: o olhar do poeta, o olhar dos personagens da poesia, o olhar dos cineastas, o olhar dos sujeitos filmados. Nosso método comparatista encontrou uma forma como que a poesia fornecesse uma chave de análise para os filmes e vice-versa.

\*



*Não enxergo o final,  
interrompo o tempo aqui.*

Romulo Fróes

Poderia terminar de muitas formas. Esse fechamento poderia ser um movimento ainda sem direção. Poderia terminar pelo começo. Poderia terminar contando memórias da infância, lembrando cenas iniciáticas que me levaram, muito tempo depois, a encontrar uma forma para a escrita da dissertação.

Poderia terminar contando sobre os dois discos que ganhei quando completei 8 anos: *The man-machine*, do Kraftwerk, e *Revolver*, dos Beatles. Com uma máquina do tempo, poderia revolver esta época. Poderia dizer que este foi o momento em que comecei a escutar música por vontade própria e também a me interessar pela pesquisa, procurando conhecer as histórias das canções. Poderia terminar contando de quando ficava pesquisando sobre o Nirvana na casa da minha avó Blandina e da vez que sugeri ao meu colega André, quando tínhamos por volta de 10 anos, colocarmos uma camisa xadrez, calça jeans, *all star*, e deixar os cabelos despenteados para o dia da apresentação na aula de música.

*won't you believe it? It's just my luck*<sup>531</sup>

Poderia terminar contando que antes de pesquisar música por vontade própria, escutava e dançava música com a minha mãe, aquela do Cake, *Never there*, nas manhãs de domingo. Ela, ao contrário do que dizia a música, *estava sempre lá*. A ida para escola, naquela época, era onírica: ainda adormecido, de olhos bem fechados, ela colocava para tocar no carro a música do Tortoise, *I set my face to the hill side*, em que ouvíamos sons de crianças brincando no pátio, como se o trajeto antecipasse os encontros que estavam por vir.

*please don't wake me, no don't shake me,  
leave me where I am, I'm only sleeping*<sup>532</sup>

Poderia terminar lembrando de algum dia, quando ouvi pela primeira vez com meu pai, o álbum *Is this it*, dos Strokes. *In many ways still miss the good old days, someday, someday*. Escutaria esse disco e lembraria desse dia repetidamente. Poderia terminar contando que muito

<sup>531</sup> NIRVANA. Música "School".

<sup>532</sup> THE BEATLES. Música "I'm only sleeping".

antes de começar a ler e me interessar por literatura, meu tio Alemar sempre me contava as histórias dos livros que estava lendo e estudando. Eram longos monólogos sobre Dostoiévski, assim como sobre a *polifonia*, a *vontade de potência*, a *afirmação da vida*, o *eterno retorno* e tudo o mais. Sem chegar a ter lido o livro sobre o qual ele me narrou a história, fui pra escola e tentei repetir o que ele tinha me contado, as memórias do homem do subsolo. Ainda não conseguia entender quase nada daquilo, mas a paixão que Alemar tinha pela literatura me fascinava, e essa sua paixão me fez escolher o curso de Letras na faculdade. Algum tempo depois ele dizia que as questões políticas que enfrentamos nos dias de hoje, em linhas gerais, já estavam todas lá, colocadas por Drummond. Ele também sempre me explicava o significado das músicas. Por exemplo, uma do Daft Punk. Ele dizia: “depois de toda tecnologia, Pedro, depois que os cantores se tornaram robôs, depois de toda maquinação do mundo, eles afirmavam insistentemente que somos *humanos, depois de tudo*”:

*human, human, human, human,  
human, human, human, human,  
human, human, human, human,  
human, human, human after all*<sup>533</sup>

Poderia terminar pelo começo. Poderia contar uma brincadeira que fazia na casa de minha avó Blandina. Resgato fios da memória para falar agora de outros fios, estes materiais — os dos barbantes: aqueles que usava para amarrar a casa, conectando os móveis com os cômodos, enredando a escada com o jardim, tramando, como aranha, uma teia que nos abrigasse (fig. 97). Uma teia que, como compreendo hoje, é como um texto: um tecido de linhas. Era uma brincadeira que se assemelha ao modo como compreendo hoje a pesquisa — entrelaçar imagens, sons, palavras, gestos. Era uma brincadeira que me fazia perceber e experimentar o espaço, num jogo de escalas, entre as pequenas e as grandes coisas. Essa era uma das lições de Blandina: diante da imensidão do universo, nós somos pequenos demais; diante de um inseto, nós somos grandes demais.

— *Era uma casa — como direi? — absoluta.  
Eu jogo, eu juro.  
Era uma casinfância.  
Sei como era uma casa louca.*<sup>534</sup>

<sup>533</sup> PUNK, Daft. Música “Human after all”.

<sup>534</sup> HELDER, Herberto. Poema “Súmula”.

Poderia terminar contando de quando fiz meu primeiro filme, por volta dos 5 anos, junto com meu tio Daniel, na casa de Blandina. Era um *stop motion sci-fi*. Um monstro era perseguido por uma aranha que o derrubava, resistindo ao *fim do mundo*. Ele me demonstrava que o cinema era o lugar da fantasia. A trilha talvez fosse alguma daquelas intergalácticas, de outro mundo, do *Man or Astroman?* Poderia terminar desmontando a linha do tempo. Poderia terminar me lembrando do dia em que o professor Humberto nos mostrou, na escola, o filme *Tempos modernos*, do Chaplin, e nos explicou o que era uma linha de montagem. Poderia terminar invertendo a perspectiva do tempo. Poderia terminar lembrando do dia em que a professora Daniela nos passou um exercício pedindo parar narrar um livro que lemos pelo ponto de vista de outro personagem.

Poderia terminar falando sobre o Juízo Final. Poderia contar, por exemplo, de quando escutei a voz de Grace Passô, em meio a sons maquínicos, reverberando as palavras de Antonin Artaud, *para dar um fim no juízo de Deus*. Passô fazia “vibrar o futuro nesse texto antigo que sempre teve o futuro em si. É uma evocação de palavras resistentes à automação da sensibilidade”:

*atrás da ordem deste mundo  
existe uma outra  
que outra?  
não o sabemos.  
o número e a ordem de suposições possíveis  
neste campo  
é precisamente  
o infinito!  
e o que é o infinito?  
não o sabemos com certeza.  
é uma palavra que usamos  
para designar  
abertura  
da nossa consciência  
diante da possibilidade  
desmedida,  
inesgotável e desmedida.<sup>535</sup>*

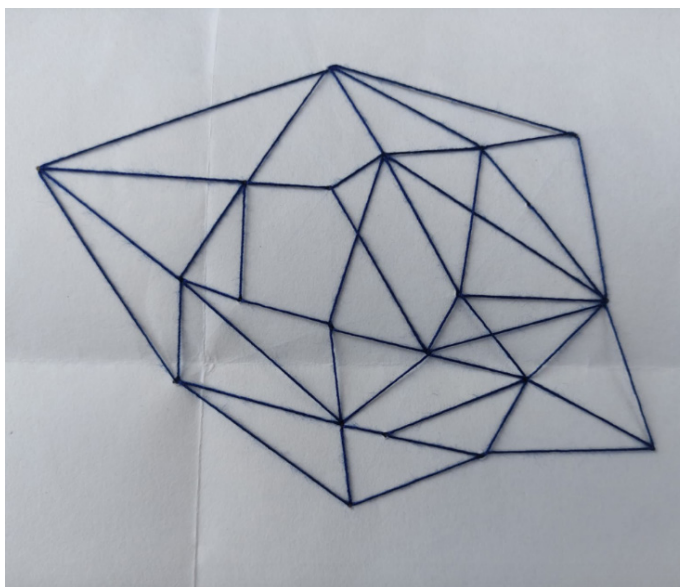
Poderia terminar, pensando, junto com Passô e Artaud, que não há um *final*: o nosso mundo é aberto, as suas possibilidades são infinitas. Precisamos acreditar *neste mundo*, apesar de tudo. E o que será amanhã? Não o sabemos com certeza.

*tomorrow never knows<sup>536</sup>*

<sup>535</sup> ARTAUD, Antonin. *Para dar um fim no juízo de Deus*.

<sup>536</sup> THE BEATLES. “Tomorrow never knows”.

Poderia terminar como John Lennon termina o disco *Revolver: of the beginning, of the beginning, of the beginning*. Poderia terminar citando a cena do filme *Vaga carne*, também de Grace Passô, em que Dona Jandira canta a música *Juízo Final*. Em meio à escuridão do palco, iluminada por uma luz direcionada ao seu corpo, escutávamos a voz de alguém nessa imensidão. Fazia escuro, mas ela cantava: “o sol há de brilhar mais uma vez.” Poderia terminar me lembrando da primeira vez que escutei a versão de *Juízo Final* gravada por Romulo Fróes, que Urik me enviou. Depois de dois minutos de intensos movimentos metálicos dos instrumentos de sopro, a sua voz grave anunciava: “o sol há de brilhar mais uma vez”. A primeira vez é sempre.



**Figura 97:** Entrelaçamentos.

**Fonte:** Bordado feito por Pedro Rena (2022) a partir da planta baixa da Casa de Blandina desenhada por Silvio Todeschi.

Quando descobri que o nome da mãe de Bispo do Rosário é Blandina e que os nomes bordados no avesso do *Manto de apresentação* do Bispo do Rosário são todos de mulheres, perguntei ao Urik: “só as mulheres vão ser salvas no Juízo Final?”. Ele me respondeu: “origem e fim”. Enquanto Drummond escreveu que era preciso “anunciar o FIM DO MUNDO”, Elza Soares nos lembra:

*até o fim eu vou cantar, me deixem cantar até o fim*

*eu sou a mulher do fim do mundo*<sup>537</sup>

Dizem que Nelson Cavaquinho, quando se via perto do fim de sua vida, atrasava os ponteiros do relógio, com o objetivo de adiar o juízo de Deus. Poderia terminar lembrando o que aprendi com a Rute: precisamos construir narrativas todos os dias para que o fim seja adiado — inimigos do fim.

*you can say anything, but don't say goodnight tonight*<sup>538</sup>

Poderia terminar lembrando das aulas de Cláudia Mesquita sobre Eduardo Coutinho, quando lemos juntos o texto em que Bernardet citava a tese sobre a história de Benjamin que mencionava o Juízo Final. Coutinho propôs que Elizabeth Teixeira retomasse seu nome, que não podia ser esquecido no fim dos tempos. Seu nome tinha que ser citado para sua salvação no dia final.

*no final dos dias, ou seja, todos os dias*<sup>539</sup>

Poderia terminar citando um trecho do livro *O amor dos homens avulsos*, que peguei emprestado com a Gabriela Abdalla. Nele, Victor Heringer reatualiza um poema de Drummond. Em uma outra cena, o protagonista nos conta: “do apartamento em frente vem um samba abafado. Quase não dá para ouvir, mas eu sei que é aquele disco do Nelson Cavaquinho que começa com ‘Juízo Final’: *‘quero terrólhos pra ver... a maldade desá... parecer’*. O sol há de brilhar mais uma vez e tal. Não gosto muito de música, mas dessa do Nelson sim. Ouço sempre. É o único disco que eu tenho.”<sup>540</sup>

*o amor será eterno novamente*<sup>541</sup>

Poderia terminar lembrando a lição mais importante que a Débora me ensinou:

*the greatest thing you'll ever learn is just to love and be loved in return*<sup>542</sup>

<sup>537</sup> FRÓES, Romulo; COUTINHO, Alice. “Mulher do fim do mundo”.

<sup>538</sup> MCCARTNEY, Paul. “Goodnight Tonight”.

<sup>539</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O dia do Juízo*.

<sup>540</sup> HERINGER, Victor. *O amor dos homens avulsos*.

<sup>541</sup> CAVAQUINHO, Nelson. “Juízo Final”.

<sup>542</sup> FITZGERALD, Ella. “Nature Boy”.

Poderia terminar pelo *início*.

*o início? o mesmo fim.  
o fim? o mesmo início.  
não há fim nem início. sem história  
o ciclo dos dias  
vive-nos.<sup>543</sup>*

<sup>543</sup> FONTELA, Orides. “Ode”.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALEIXO, Ricardo. *Máquina zero*. Belo Horizonte: Scriptum, 2004.
- ALVIM, Luiza. *Relações entre o audível e o visível no cinema: O caso de Arábia*. Socine, 2019.
- AMPARO, Thiago. *Parem a máquina, Kathlen está morta*. Folha de São Paulo: 2021.
- ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de. *Carlos e Mário: Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *O avesso das coisas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Passeios na ilha*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997.
- AZOULAY, Ariella. *Desaprendendo momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Revista Zum, 2019.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BAPTISTA, Abel Barros. *Drummond antimoderno*. Lisboa: Angelus Novus, 2010.
- BASTIDE, Roger. *O sagrado selvagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BEIGUELMAN, Giselle. *Políticas da imagem: Vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- BEIGUELMAN, Giselle. *Racismo algorítmico*. Rio de Janeiro: Revista Zum, 2020.
- BEMFICA, Aiano. *Fazer cidade, fazer imagem: um ensaio sobre a realização de filmes no contexto da luta do MLB*. In: CANETTIERI et ali (org.). *Não são só quatro paredes e um teto*. Belo Horizonte: Editora Escola de Arquitetura, 2020.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERARDI, Franco “Bifo”. *Depois do futuro*. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In.: *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANDINA, Maria. Uma escola científica chamada Helena Antipoff. Suplemento Minas Gerais, 1968.
- BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BOSI, Alfredo. Em torno de um poema de A rosa do povo. In.: *Três leituras*: Machado, Drummond, Carpeaux. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BRAGA, Marco [et al]. *Breve história da ciência moderna*: Das máquinas do mundo ao universo-máquina. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- BRIDLE, James. *A nova idade das trevas: A tecnologia e o fim do futuro*. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- BRIZUELA, Natália. *Depois da fotografia*: Uma literatura fora de si. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e império*: Paisagens de um Brasil moderno. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BRUNO, Fernanda. *Máquinas de ver, modos de ser*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2013.
- BRUNO, Fernanda. Quem está olhando? Variações do público e do privado em *weblogs*, *blogs* e *reality shows*. Revista Contemporânea, 2005.
- BUENO, Chris. Ocupe Estelita: Movimento social e cultural defende marco histórico de Recife. São Paulo: Ciência e Cultura, 2014.
- CALLOU, Hermano. Maneirismo e catástrofe. Revista Cinética, 2021.
- CALLOU, Hermano. O narrador. Revista Cinética, 2018.
- CALVINO, Italo. O raio. In.: *Um general na biblioteca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.



- CAMILLO, Vagner. *Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CAMPOS, João. *Cristiano, o narrador*. Revista Rocinante, 2017.
- CAMPOS, João. *O inferno do agora: Uma leitura de Era uma vez Brasília (2017)*. Dissertação de mestrado, USP, 2019.
- CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu*. São Paulo: Página Aberta, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. In.: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- CARDENUTO, Reinaldo. Herança popular e do cinema de Leon Hirszman em Arábia. *Socine*, 2018.
- CICERO, Antonio. *A máquina do mundo*. Folha de São Paulo: 2010.
- COMOLLI, Jean-Louis. Corpos e quadros, notas sobre três filmes de Pedro Costa. In.: DUARTE, Daniel Ribeiro (org.). *O cinema de Pedro Costa*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: A inocência perdida*. Televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CORTEZÃO, Simone. Terras remotas. Belo Horizonte: Revista Piseagrama, 2017.
- COSTA LIMA, Luiz. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.
- COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação. In.: PARENTE, André. (org.) *Imagem-máquina*. São Paulo: Editora 34, 1993
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CRARY, Jonathan. *24/7: Capitalismo tardio e o fim dos sonhos*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- DE LA CADENA, Marisol. “Natureza incomum: histórias do antrope-cego.” In.: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 2018.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: Para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- DELEUZE, Gilles. “O que é o ato de criação?”. In.: GOUGAIN, Ernesto (orgs.) [et al.] *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2012
- ESCOREL, Eduardo. *Arábia – quando o excesso de elogios pode ser contraproducente*. Revista Piauí. 2018.
- FELDMAN, Ilana. O apelo realista. Porto Alegre: Revista Famecos, 2008.
- FIHSER, Mark. *Fantasma da minha vida*. São Paulo: Autonomia literária, 2022.
- FIHSER, Mark. *Realismo capitalista: É mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* São Paulo: Autonomia literária, 2020.
- FLORES, Luís Felipe. Mil e uma noites na cidade industrial: O realismo em Arábia. São Paulo: Revista Significação: 2020.
- FONTCUBERTA, Joan. Dança sélfica. Rio de Janeiro: Revista Zum, 2016.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2012.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: O breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. Revista Brasileira de Literatura Comparada, 2008.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- HANSEN, João Adolfo. Máquina do mundo. Revista Teresa: 2018.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: A questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Campinas: Cadernos Pagu, 1995.
- HARAZIM, Dorrit. Foco distanciado. Revista Piauí: 2007.
- IYER, Lars. Nu na banheira, encarando o abismo. Revista Serrote, 2012.
- KAFKA, Franz. *Franz Kafka: Essencial*. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2011.
- KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. Abralic, 2008.
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

- KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LABANCA, Maraíza. Epifania da escrita de James Joyce a Nuno Ramos. In.: Maxwell Vrac Puc Rio, 2018.
- LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In.: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.
- LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: Editora n-1, 2015.
- LISPECTOR, Clarice. *Correio Feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GARCIA, Marília. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- GARCIA, Marília. *Fábrica de imagens*. São Paulo: Blog da Companhia, 2021.
- GINZBURG, Natalia. *As pequenas virtudes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- GRAMSCI, Antonio. *Homens ou máquinas?* São Paulo: Boitempo, 2021.
- GUATTARI, Félix. Máquina e estrutura. In.: GUATTARI, Félix. *Psicanálise e transversalidade*. São Paulo: Editora Ideias e Letras, 2004.
- GUIMARÃES, César. Desolação capitalista e resistência subjetiva em Arábia. In.: Catálogo do Forumdoc.bh.2017. 2017.
- MARANHÃO, Bernardo. Delírio, lógica e construção. Belo Horizonte: Revista Reverso, 2016.
- MARTINS, Aulus. O verme e o jardim: poesia e fotografia em Carlos Drummond de Andrade e Adélia Prado. Londrina: Terra Roxa e outras terras, 2016.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso e universo em Drummond*. São Paulo: É Realizações Editora, 2012
- MIGLIORIN, Cezar. *No intenso agora*, de João Moreira Salles, ou como domesticar o acontecimento. In.: Revista EcoPós, v. 21, n. 1. 2018.
- MIGLIORIN, Cezar; PIPANO, Isaac. *Cinema de brincar*. Belo Horizonte, Relicário Edições: 2019.
- MIGLIORIN, Cezar; MUSSEL, Felipe. “O cinema de guerra da Ceilândia: As máquinas de Adirley Queirós contra a utopia de Brasília.” Rio de Janeiro: Alceu, 2021.
- NASCIMENTO, Evando. *Literatura pensante: entrevista com Evando Nascimento*. In.: Revista A palo seco, 2017.

- NAVES, Rodrigo. *Dois artistas das sombras: Ensaio sobre El Greco & Oswaldo Goeldi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- OHATA, Milton [org.]. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. Da Máquina do Mundo à Máquina Zero. In.: RIBEIRO, Gustavo *et al* (org.). *Poesia contemporânea: Reconfigurações do sensível*. Belo Horizonte: Quixote + Do, 2018.
- OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. Máquinas celibatárias e máquinas desejanças. In.: CARROUGES, Michel. *As máquinas celibatárias*. São Paulo: Editora n-1; Belo Horizonte: Relicário, 2019
- OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. História do olho: A teoria rosselliniana do conhecimento. So-cine, 2016.
- OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. Retratos em movimento. Compós: 2017.
- OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. *Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno*. Tese de doutorado: USP, 2015.
- OLIVEIRA, Vinícius. Quando vaga-lumes entraram em cena. In.: VALE, Glaura Cardoso; TORRES, Junia; ITALIANO, Carla (org.). Catálogo do 22º Festival do filme documentário e etnográfico – forumdoc. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2018.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PELBART, Peter Pál. Subjetividade esquizo. In.: *Vertigem por um fio*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- PENNA, João Camilo. O nu de Clarice. In: Revista Alea, volume 12, número 1, janeiro-junho, p. 68-96, 2010.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido - Volume I: No caminho de Swann*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2006.
- PUCHEU, Alberto. Carlos Drummond de Andrade: um ex-poeta, um poeta perturbado, um poeta precário. In.: SCRAMIN, Susana; DI LEONE, Luciana. *Ler Drummond hoje*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014a.
- PUCHEU, Alberto. *Do tempo de Drummond e o (nosso) de Leonardo Gandolfi: Da poesia, da pós-poesia, do pós-espanto*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014b.
- PUCHEU, Alberto. *Giorgio Agamben: poesia, filosofia e crítica*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.
- RAMOS, Nuno. *Ensaio geral*. São Paulo: Globo, 2007.

- RAMOS, Nuno. *Foto, mácula, memória: Entrevista com Nuno Ramos*. Belo Horizonte: Blog Espantalhos Desamparados, 2014.
- RAMOS, Nuno. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- RAMOS, Nuno. Tarde – Oswaldo Goeldi. In.: *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Todavia, 2019.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *Distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- RENA, Alemar. Poder, melancolia e o ‘ser qualquer’ em Drummond. Juiz de Fora: Revista Interfaces, 2015.
- RIBEIRO, Gustavo Silveira. Crônica da casa assassinada: sentidos do trágico. Revista Terceira Margem v. 24, n. 42, 2020.
- RIBEIRO, Gustavo Silveira. Expressão lírica de um mundo em colapso: Carlos Drummond de Andrade e Carlito Azevedo. In.: Revista Ipotesi, v. 19, n. 2, 2015, p. 32.
- RIBEIRO, Gustavo Silveira. *O drama ético na obra de Graciliano Ramos: Leituras a partir de Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- RIBEIRO, José Augusto. *A máquina do mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2021.
- RIBEIRO, Sidarta. *O oráculo da noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é...* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp, 2012.
- SAID, Roberto. *Quase biografia: Poesia e pensamento em Drummond*. Tese de doutorado: Faculdade de Letras da UFMG, 2007.
- SAID, Roberto. *A angústia da ação: Poesia e política em Drummond*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- SANTIAGO, Silviano. Camões e Drummond: a máquina do mundo. In.: Hispania, v. 49, n. 3, 1966.
- SANTIAGO, Silviano. Convite à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. In.: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp, 2012.
- SECCHES, Fabiane. Em Arábia não há salvamento que passe pelo mundo do trabalho. São Paulo: Revista Cult, 2018.
- SOUTO, Mariana. *Infiltrados e invasores: Uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro*. Salvador: EDUFBA, 2019.

- STERZI, Eduardo. Drummond e a Poética da Interrupção. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.
- STERZI, Eduardo. Fotografia e catástrofe. Rio de Janeiro: Revista Zum, 2016.
- STIGGER, Veronica. *O útero do mundo*. São Paulo: MAM, 2016.
- STIGGER, Veronica. *Sombrio ermo turvo*. São Paulo: Todavia, 2019.
- SÜSSEKIND, Flora. 2019, ano regido pelo sinal de menos. Recife: Suplemento Pernambuco, 2019.
- TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação: Teoria, fragmentos e imagens*. Porto Alegre: Dublinense, 2021.
- TEIXEIRA, Oswaldo. O trabalho do cinema. In.: GUMARÃES, César (org.). *Pedro Costa*. Belo Horizonte: Revista Devires, 2008.
- TENÓRIO, Jefferson. O diário secreto dos escritores. Porto Alegre: GZH, 2022.
- TSVIETAIEVA, Marina. *O poeta e o tempo*. Belo Horizonte: Edições Quem Mandou?, 2018.
- UCHÔA, Affonso. A periferia reimaginada: Uma conversa com Affonso Uchôa. Lisboa: Aniki, 2020.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das letras, 2017.
- VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- VILLAÇA, Alcides. *Os passos de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- VILLAÇA, Alcides. Um certo sentimento do mundo. In.: Revista Teresa, 1(20), p. 138-154. São Paulo: USP, 2020.
- VILLAS BÔAS, Luciana. Reinhart Koselleck (1923 — 2006). Rio de Janeiro: Vozes, PUC-Rio, 2014.
- VIOTTI, Fernando Baião. *Um mundo feito de ferro: a lírica de Drummond e Bob Dylan*. Tese de Doutorado: FALE/UFMG, 2018.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A força de um inferno: Rosa e Clarice nas paragens da diferença. Campinas: Laboratório de sensibilidades, 2013.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O recado da mata. In.: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- WISNIK, Guilherme. *Lançar mundos no mundo: Caetano Veloso e o Brasil*. São Paulo: Fósforo, 2022.
- WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

XAVIER, Ismail. *Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. *Iracema: O cinema-verdade vai ao teatro*. Belo Horizonte: Revista Devires, 2004.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a voz: A narração multifocal do cinema e a cifra da história em São Bernardo*. Literatura e sociedade, 1996.

Esta dissertação foi escrita ao som de  
*My favorite things*, de John Coltrane.